

Per un nuovo linguaggio del desiderio: Mary Kelly, Sherrie Levine, Sarah Charlesworth e Barbara Kruger

BIANCA TREVISAN

Negli anni Settanta il mondo dell'arte istituzionalizzata si presenta per lo più come un sistema di difficile accesso, irrigidito dalle scelte dei principali musei e delle grandi gallerie newyorkesi. Proprio tale clima esclusivo contribuisce a creare l'esigenza di una voce altra, che si rivolga alle minoranze e che dia spazio a ciò che è all'esterno da tale ambiente, anche sulla suggestione delle lotte per i diritti civili che sono in atto dagli anni Sessanta. Il movimento delle donne, in particolare, fornisce una forte spinta propulsiva per lo sviluppo di un'arte femminista.

Le prime forme di femminismo sono rivolte inizialmente alla rivendicazione di un ruolo paritario tra i sessi, poi alla definizione della specificità di genere. Dalla seconda metà degli anni Settanta entrambe queste logiche vengono superate: si passa «dalla rappresentazione della politica alla politica della rappresentazione», l'attenzione viene rivolta cioè alle immagini di donne, ai loro simboli e al loro processo di significazione (Foster *et al.*, 2006, p. 570). Le artiste femministe di questa generazione, nate negli anni Quaranta, sebbene giungano a formulazioni diverse e personali, mettono tutte in questione il consolidato sistema patriarcale attraverso «la triangolazione di sessualità, linguaggio e significato servendosi della psicanalisi», in particolare quella freudiana e lacaniana (Pollock, 1988, p. 214; Linker, 1983). Se l'approccio psicanalitico offre uno strumento per la creazione della consapevolezza della posizione della donna all'interno della società così come nell'ordine simbolico, nell'attività intellettuale così come nel quotidiano, bisogna tener conto che il rapporto con esso è ambivalente, talvolta critico, in quanto per Freud il femminile era associato alla passività, mentre per Lacan all'assenza.

L'approdo del mondo culturale e artistico alla psicanalisi è quindi un arrivo, frutto delle sperimentazioni che nei primi anni Settanta avevano creato l'ambiente ideale per le nuove teorizzazioni: solo per citare alcune fra le esperienze più importanti, negli Stati Uniti *Artist in Residence* (AIR) a

New York, spazi espositivi come la *Womanhouse* a Los Angeles, le prime riviste di critica come il *Feminist Art Journal*; in Gran Bretagna lo spazio *A Woman's Place*, riviste come *Spare Rib* e *m/f*. In ambito anglosassone in questi anni il dibattito era già spostato verso la psicanalisi, anche grazie all'influenza di analiste francesi come Luce Irigaray e Michèle Montrelay. Fondamentale in tal senso è la pubblicazione nel 1974 del libro *Psychoanalysis and Feminism* di Juliet Mitchell, che si occupa di rileggere la teoria freudiana in chiave, appunto, femminista.

Ma il testo che ha il merito di introdurre definitivamente la psicanalisi nella critica culturale è il saggio della studiosa inglese Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, pubblicato nel 1975 sulla rivista «Screen». Mulvey si rivolge al cinema classico, quello hollywoodiano, interrogandosi sulla rappresentazione della donna nella cultura di massa, sul ruolo dello spettatore e sulla strutturazione del desiderio nel processo della visione. La teoria psicanalitica viene proposta come un'«arma politica, in quanto dimostra in che modo l'inconscio della società patriarcale abbia strutturato la forma filmica» (Mulvey, 2013, p. 29). È così che, recuperando il lessico lacaniano, viene messo in luce il «paradosso del fallocentrismo», in quanto «un'idea della donna funge da cardine del sistema: è la sua mancanza che produce il fallo come presenza simbolica, è il suo desiderio di compensare la mancanza di ciò che il fallo significa» (Mulvey, 2013, p. 29). L'accezione di *popular-culture*, dunque, si rivolge solo ad una fetta della popolazione, ovvero al maschio adulto eterosessuale; la donna assume un ruolo centrale all'interno del film e per chi lo guarda, ma stereotipato: è più che altro un corpo, feticcio spersonalizzato votato al soddisfacimento del godimento maschile. Secondo le parole di Mulvey:

In un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita di conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un impatto visivo ed erotico; si può dire che vengano connotate dall'essere oggetto dello sguardo (Mulvey, 2013, p. 34).

Il femminile, confinato alla passività, è ridotto a pura immagine, mentre il maschile, attivo, è il padrone indiscusso dello sguardo. Se il desiderio e il piacere sono appannaggio indiscusso del patriarcato, allora quale desiderio, quale piacere per la donna? La soluzione risiede nel comprendere tali dinamiche, sondare la *scopofilia* maschile, scendere nelle sue pro-

fondità, per dissolvere le sue aspettative e fondare un «nuovo linguaggio del desiderio» (Mulvey, 2013, p. 31), che travalichi le logiche di genere.

Questo discorso viene accolto con grande attenzione anche dal mondo artistico femminista: sia che si tratti di un processo decostruttivo, sia che si tratti della ricerca di nuove strategie di narrazione e affermazione, il cinema delle donne e l'arte delle donne saranno necessariamente alternative al sistema dominante. Ciò non solo implica che tali forme d'espressione abbiano contribuito alla creazione di un modello anti-hollywoodiano e anti-modernista (Pollock, 1988, p. 219), ma che abbiano aperto le porte alla pluralità che caratterizzerà poi i decenni seguenti. Come nota Lucy Lippard (1980, p. 362) «probabilmente gli anni Settanta non sarebbero stati davvero pluralisti se le donne non avessero introdotto i fili colorati dell'esperienza femminile nel tessuto maschile dell'arte moderna». Proprio partendo dalla prospettiva di Lippard, Nicole Dubreuil-Blondin (1984, p. 197) afferma che il merito dell'arte femminista risiede nell'aver fornito un modello di rottura, un piano alternativo, un'alterità che permetta la riconciliazione tra estetica e politica, aprendo al paradigma del postmoderno.

Abbiamo scelto di prendere in esame il lavoro di quattro artiste che si sono occupate con consapevolezza della politica della rappresentazione, sin dagli esordi della loro carriera negli anni Settanta. L'inglese Mary Kelly (1941), così come le americane Sherrie Levine (1947), Sarah Charlesworth (1947) e Barbara Kruger (1945), partendo da un solido impianto teorico recuperano le teorie freudiane e lacaniane per applicarle, riadattandole, all'universo delle donne. Mulvey esprime la sua preoccupazione verso la rappresentazione della donna in due ambiti: nella cultura di massa - ovvero, come abbiamo visto, nel cinema hollywoodiano - e nella psicoanalisi. Il primo tema, quello della *popular-culture*, è indagato soprattutto dalle statunitensi, mentre il secondo più in ambiente anglosassone, anche se, come vedremo, non è possibile operare una netta distinzione e le due prospettive si intersecano inestricabilmente. Mulvey afferma che «l'alternativa è l'emozione che deriva dal lasciarsi alle spalle il passato senza rifiutarlo» (Mulvey, 2013, p. 31), ed infatti nei lavori analizzati si parte dalla cultura patriarcale, che siano i testi degli psicanalisti, l'arte istituzionalizzata o le immagini veicolate dai *media*. In tutti i casi ad essere messo in questione è il desiderio maschile e il suo processo costitutivo, a favore dell'auspicato «nuovo linguaggio del desiderio», sia che rimanga soltanto postulato, sia che prenda distintamente forma.

All'uscita del saggio di Mulvey, nel 1975, l'artista inglese Mary Kelly è già attiva da qualche anno sulle stesse tematiche e sta terminando la prima parte del suo *Postpartum Document*, realizzato tra il 1973 e il 1979 (Kelly, 1983). Quando viene esposto nel 1976 all'ICA di Londra, il pubblico e la stampa inglesi rimangono indignati: l'artista, partendo dalla sua esperienza di madre, racconta dell'attaccamento morboso al bambino e, in particolare, ai suoi resti organici. L'autonomia, l'auraticità dello spazio museale viene scavalcata in favore della rappresentazione cruda della condizione psicologica della donna: l'analisi, senza compromessi, viene compiuta sia dal punto di vista clinico, sia da quello antropologico. Diviso in sei sezioni, il lavoro propone una doppia lettura della condizione materna. Mary Kelly ci narra la propria storia. Da un lato è presentato il percorso del figlio: la nascita, le prime parole, i primi giorni di scuola, i primi approcci alla vita sociale. Dall'altro, in parallelo, l'esperienza dell'autrice come "mamma", che si configura come un processo di graduale perdita del bambino; dalla frustrazione che ne deriva scaturisce la devozione nei confronti dei suoi resti e ricordi che diventano feticci sostituti del vuoto che si è creato. Se il feticismo individuato da Freud e Lacan si sviluppa nel giovane maschio quando scopre che la madre è priva del pene, Kelly racconta di un feticismo mai sondato, di matrice prettamente femminile: il reliquiario materno sostituisce la mancanza del figlio, perduto perché fattosi adulto. Pannolini sporchi, impronte digitali, ciucci, disegni, scarabocchi, ma anche la trascrizione a macchina delle prime parole e i piccoli doni del bambino alla mamma (insetti, piante), tutti questi reperti sono disposti secondo una tassonomia sentimentale, ma rigorosa. Griselda Pollock (1988, p. 231) commentando questa opera evidenzia che:

Se la cornice teoretica [...] è una revisione dello schema psicanalitico di Lacan, le strategie di rappresentazione sono fornite da Brecht, dal suo uso del montaggio, del testo e degli oggetti in una sequenza di sezioni che portano lo spettatore a utilizzare, ricordare, riflettere e ricostruire le tracce della relazione tra mamma e figlio, fornite dal materiale documentaristico.

Il risultato è un'archeologia della vita quotidiana, raccontata con lo sguardo di una donna: prevale una lettura emotiva, talvolta incerta, espressione della difficoltà del mondo femminile di trovare un ordine simbolico che lo rappresenti. «Sono messi in evidenza i meccanismi che producono il discorso sessuale all'interno del quale le donne sono collocate nella contemporanea società occidentale di stampo patriarcale» (Pollock, 1988, p. 233). Ma qui la donna cessa di essere confinata

nell'alterità, perché è lei stessa a guardarsi: come funziona il suo desiderio, slegato dalla logica maschilista dominante? Quali forme di rappresentazione assume (Kelly, 1997)?

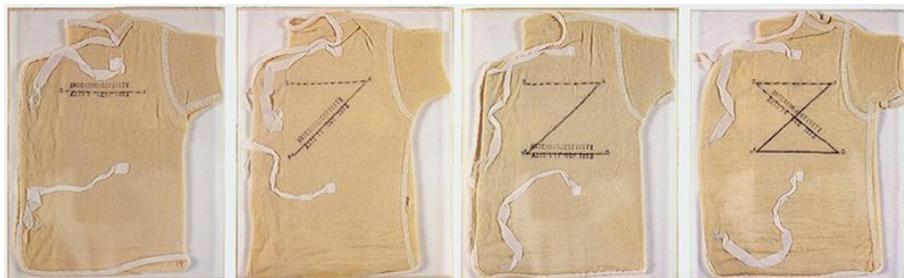


Fig. 1 Mary Kelly, *Post-Partum Document: Introduction*, 1973

Intanto, nel 1979, Mary Kelly entra nel comitato editoriale di "Screen"; nel 1981 pubblica su questa rivista un articolo dove attribuisce al femminismo un potere di rottura e identifica tre aree del tardo modernismo in cui è intervenuto in maniera dirompente: materialità, socialità e sessualità. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, in particolare, si fa riferimento alle riletture della teoria freudiana da parte di Lacan e il progetto storico di Michel Foucault (1976) in cui la sessualità è vista come una produzione socio-psicologica potenzialmente oppressiva. Le artiste femministe hanno il merito, secondo Kelly, di avere introdotto la consapevolezza della specificità del genere in arte. Attraverso il testo dell'opera vengono veicolati concetti che sono inscritti dentro ad un ordine sociale ed economico ben preciso: l'intervento femminista diviene politico proprio quando disvela le gerarchie sottese, che sono di classe e sessuali, per denunciare i meccanismi del sistema capitalista patriarcale.

Le tematiche del ruolo della donna all'interno della società e dello specifico desiderio femminile continuano ad essere indagate anche nelle opere successive, in particolare in *Interim*, alla quale inizia a lavorare tra il 1984 e il 1985¹. La prima macro-sezione del lavoro, *Corpus*, è costituita da fotografie di articoli di abbigliamento esposte in teche di plexiglass, accompagnate da testi esplicativi. Si tratta di fantasmi sartoriali che incar-

¹ Completata nel 1989, sarà presentata al New Museum di New York l'anno successivo. Il lavoro fa riferimento ad immagini della cultura popolare, analizzandole da diversi punti di vista nella quattro macro-sezioni: *Corpus*, *Pecunia*, *Historia* e *Potestas*.

nano il desiderio di possesso femminile, feticci merceologici². Il prodotto bramato è espressione del tardo capitalismo consumista. La donna, assumendo questi travestimenti, risponde ad un canone di bellezza sadomasochista: tacchi alti, giacche di pelle, cinture. Resta solo il corpo, senza volto, svuotato della sua identità: tutto ciò a cui può aspirare è soddisfare il regime scopico maschilista. Presentando questi «feticci vestiti» (Apter, 1991, p. 100) sembra superare la «paranoia degli anni Settanta verso il piacere visuale» (Mulvey, 1989, p. 149), ovvero quell'atteggiamento tipico di un certo primo femminismo militante, caratterizzato da una sorta di puritanesimo della visione che bandiva dalla rappresentazione tutto ciò che potesse creare piacere attraverso lo sguardo. Kelly ci offre immagini seducenti, che ci chiamano, e proprio per questo ci interrogano con più efficacia. Decostruendo dall'interno la logica dominante si permette alla soggettività femminile di emergere, proprio dove sembrava annullata. Di conseguenza lo spettatore maschio, confida Hal Foster (1990, p. 58) di fronte al suo lavoro, prova un senso di imbarazzo poiché entra in contatto con un'intimità alla quale non riesce ad accedere. Rifacendosi a concetti della psicanalisi femminile, come la «femminilità mascherata» di Joan Rivière (1929) e del «Super-Ego femminile» di Catherine Millot (1984), ricolloca il modello lacaniano del desiderio, senza ritornare al corpo: svela il gioco di mascheramento del corpo della donna e lo analizza nell'atto di coprirsi, di camuffarsi attraverso il vestiario. Ma non lo denuda. Il nostro sguardo, davanti all'opera, è guidato da segni rossi, al fine di portarci all'identificazione della soggettività celata: siamo portati a riflettere sull'atto di scotomizzazione - l'occultamento di ciò che vuole essere dimenticato - in questo caso non solo ciò che sta sotto gli abiti, ma oltre al corpo stesso: l'identità della donna. Il desiderio femminile qui si esprime attraverso l'attaccamento alla moda e all'acquisto; è sostituito dall'assenza incolmabile: mancanza di potere, impossibilità di pareggiare la società fallocentrica. La donna è, lacanianamente, il piccolo oggetto *a* che si piega al volere del grande Altro, ovvero il maschio desiderante, il quale, in definitiva, la accantona. La spettatrice di *Corpus* può scorgersi nel riflesso del plexiglass: sulla scorta di Lacan, sappiamo che è proprio attraverso «lo stadio dello specchio» che ci scopriamo unitari (Lacan, 1949). La soggettività femminile è evocata in quel fugace riflesso nella

² Il riferimento è chiaramente al "feticismo della merce" teorizzato per la prima volta da Karl Marx ne *Il Capitale* (1867).

teca, come un risveglio: al di là del mascheramento c'è la donna, nella sua interezza, nella sua identità.

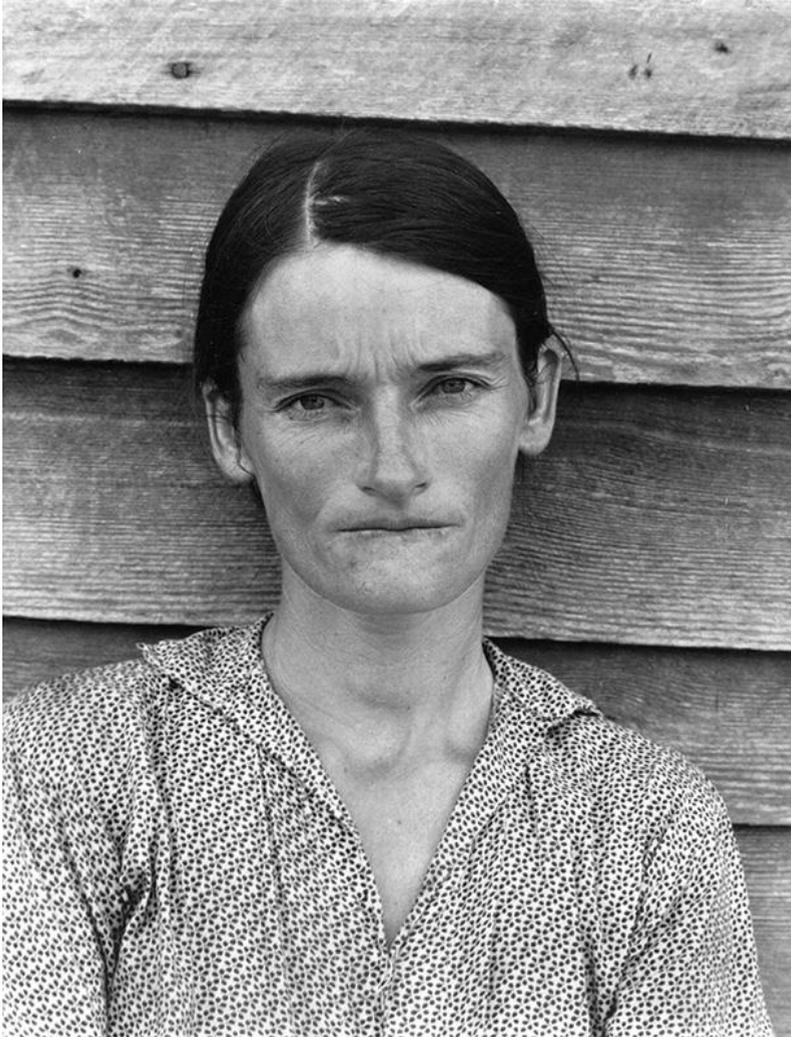


Fig. 2 Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981

Un anno prima, nel 1983, Mary Kelly cura presso i Riverside Studios di Londra *Beyond the Purloined Image*³. La collettiva indaga la politica della

³ I lavori in mostra sono di: Mitra Tabrizian, Ray Barrie, Karen Knorr, Oliver Richon, Marie Yates, Yve Lomax, Susan Trangmar e Judith Krowle.

rappresentazione e si rivolge a forme d'arte di appropriazione, guardando dunque alle indagini che nel frattempo erano in corso in ambito statunitense in esposizioni come *Image Scavengers* (1982), e *The Stolen Image and its Uses* (1983)⁴. Negli Stati Uniti, d'altra parte, il tema dell'immagine come creatrice di nuove strutture di significazione e il suo riutilizzo era in voga da qualche tempo, in particolare dalla fondamentale mostra *Pictures*, organizzata da Douglas Crimp all'Artist Space di New York nel 1977 (Crimp, 1977). Tra gli altri, vi espone i suoi lavori anche Sherrie Levine: la sfida all'autorialità messa in campo da *Pictures* diventa una costante nell'opera dell'artista. Nel 1980 Levine, in *After Edward Weston*, rifotografa le fotografie che Weston aveva scattato nel 1925 al figlio Neil, che viene tagliato al torso dall'inquadratura. L'artista, presentando le immagini di Weston come proprie, non solo viola il *copyright* del fotografo, ma mette in discussione la sua stessa pretesa di originalità: se lei commette un plagio nei suoi confronti, lui l'ha compiuto verso il canone classico di Prassitele. Leggendo il suo lavoro psicanaliticamente, si tratta di una sfida all'autorialità paterna, rappresentata da Weston, in questo caso. L'arte di Levine è di espropriazione, prima che di appropriazione: sottrae al proprietario le sue immagini, creando un vuoto, un'irraggiungibilità: «il desiderio di rappresentazione esiste per quanto non verrà mai soddisfatto» (Crimp, 1980, p. 97).

A SoHo, New York, nel 1980, Janelle Reiring e Helene Winer aprono la Metro Pictures ed insieme a questa galleria emerge un nuovo gruppo di spazi espositivi che ospitano le opere di giovani impegnati a interrogare l'immagine fotografica e il suo uso nella pubblicità, nella moda e nel fotogiornalismo. Attenti alle dissertazioni teoriche coeve, questi artisti le applicano nelle loro opere e le sviluppano, rivolgendosi sia alle ultime teorizzazioni femministe, sia alla trasformazione che i nuovi media stavano apportando alla società, al linguaggio e ai meccanismi di significazione. Negli spazi della Metro Pictures viene inaugurata nel 1981 la mostra *Sherrie Levine After Walker Evans*. Evans aveva realizzato nel 1936 un reportage sui Borroughs, una famiglia di agricoltori dell'Alabama. Levine, anche qui, rifotografa le sue immagini proponendole come un proprio lavoro e rafforza l'azione di appropriazione incorniciandole. Lo spaesamento e la conseguente ricerca a cui è costretto lo spettatore lo rende

⁴ Kelly distingue le artiste britanniche dalle americane per la maggiore attenzione di queste ultime verso il mondo dei media e per essere influenzate dal Situazionismo e dagli scritti di Jean Baudrillard.

protagonista dell'azione artistica. Levine è l'autrice donna, genere che viene sottolineato proprio perché si confronta con un *reportage* precedentemente realizzato da un uomo. I due sguardi diversi sono così accostati e messi a confronto. «Il feticismo [...] è inaccessibile alla donna, che non necessita del feticcio come difesa contro la castrazione» (Doane, 1987, p. 12); ma l'impossibilità per la donna di assumere uno sguardo feticista, ovvero di impossessarsi dell'immagine, comporta l'assunzione di due atteggiamenti simili tra loro. La sovraidentificazione, divenendo altro da sé, o il travestimento, nella mimesi. Parlando di mimesi torna alla mente l'operazione che Cindy Sherman svolge negli stessi anni, in particolare nella serie *Untitled Film Stills*, realizzata tra il 1977 e il 1980⁵. Quello che inizialmente potrebbe essere letto semplicemente come un provocatorio annullamento dal punto di vista fisico ed identitario, in realtà nasconde molto di più. Come nota Amelia Jones (2002), questi autoritratti hanno a che fare con la simulazione e la perdita, mettendo in gioco lo sguardo e la sua tendenza a 'feticizzare' ciò che finisce nel suo campo visivo: la donna reificata. Tuttavia, l'enfasi esagerata, eccessiva sul sé performato attraverso il travestimento, trucchi e ambientazioni surreali, permette al soggetto di autoaffermarsi ed emergere. Teatralizzato, il corpo della donna è così assenza e allo stesso tempo inesorabile presenza, in una polarità inscindibile.

A ben vedere, non è così lontano da ciò che mette in atto Sherrie Levine. In quegli anni il mondo dell'arte «richiede immagini solo per il desiderio maschile»; la risposta di Levine è «una sorta di attitudine da *bad girl*: lo vuoi, te lo darò. Ma ovviamente, visto che sono una donna, queste immagini diventano il lavoro di una donna» (Taylor, 1987, p. 55). L'artista ripropone dunque l'opera di Evans, apparentemente la medesima - o una mera copia - cambiando il dato autoriale e ponendola sotto il segno femminile. Immettendo nel titolo la specificazione temporale *After...* marca il divario tra il prima e il dopo, l'originale e la copia, il maschile e il femminile. Parrebbe che Evans, psicanaliticamente, rivesta la figura del padre e Levine la figlia invidiosa del fallo. Ma in realtà Levine accetta questo gioco di ruoli per immettere la sua specificità nel circuito dell'arte, «consentendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce

⁵ Si tratta di fotografie in bianco e nero realizzate tra il 1977 e il 1980 e ispirate al mondo di Hollywood degli anni Cinquanta e Sessanta. In merito si veda Arthur Danto (1998), *Cindy Sherman. Untitled Film Stills*, Schirmer/Mosel, Monaco.

nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto» (Benjamin, 1936, pp. 8-9).



Fig. 3 Sarah Charlesworth, *Objects of Desire I: Red Scarf*, 1983-1984

L'attualizzazione in un contesto inedito, in questo caso un luogo espositivo, insieme allo slittamento autoriale, rende impossibile ignorare l'artista come donna e fautrice dell'opera. Se Sherman «essendo sia soggetto che oggetto delle *sue* finzioni, attrice e regista, immagine e autore, prende controllo sulle dinamiche che regolano il desiderio» (Phillips, 1987, p. 15), Levine rivendicando la sua autorialità conferisce al riprodotto una luce nuova, aprendo l'opera ad una molteplicità di letture rivolte ad uno spettatore non più solo di sesso maschile⁶. L'annullamento, il nascondimento

⁶ Tale possibilità si apre proprio nel territorio liminale del «quasi uguale» arricchendosi di nuove valenze e specificità, come l'artista avrà modo di approfondire in opere successive come *Fountain (after Marcel Duchamp)* del 1991. L'artista,

di Levine fa pensare ad un anticipo della lettura performativa della declinazione del soggetto: la reiterazione stessa permette al soggetto di performarsi producendo la propria specifica identità nel momento stesso in cui cita e si confronta con l'alterità (Butler, 1993, p. 2).

Vicina all'ambiente della Metro Pictures e alla cosiddetta 'Pictures Generation' (Crimp 1977, 1979, 1993) è anche Sarah Charlesworth, che rivolge la sua analisi alle immagini della cultura di massa. Ciò che le interessa non è tanto indagare il *medium*, quanto il ruolo della fotografia all'interno della cultura visuale contemporanea: «non mi penso come una fotografa. [...] Non uso la macchina fotografica e il mio lavoro non è basato sulla registrazione di un mondo dato, ma sulla creazione o strutturazione di esso» (Sussler 1989, pp. 32-33). Attraverso non l'appropriazione, ma il *ready-made*, si propone di svelare il potere manipolatorio dell'immagine: «vivere in un mondo di fotografie è vivere in un mondo di sostituti [...], il cui vero referente è sempre l'altro [...], la realtà di un mondo a sua volta rimosso» (Fisher Sterling, 1997, p. 74).

Tra il 1977 e il 1979 si dedica alla serie *Modern History* in cui indaga il mondo quotidiano così come è presentato dai giornali (Charlesworth, 1979)⁷, mentre del 1981 è il ciclo *Tabula Rasa*, in cui ricrea una serie di oggetti che paiono, all'apparenza, sue opere: in realtà sono solo copie. Ciò che ci interessa di più ai fini della nostra analisi è la serie *Objects of Desire*, concepita tra il 1983 e il 1988. Divisa in quattro gruppi - costituiti a loro volta da circa quaranta immagini - si propone di analizzare il meccanismo del desiderio, isolando «l'iconografia della cultura contemporanea», gli archetipi che «caratterizzano le posture, le pose e le attitudini della nostra attenzione» (Fisher Sterling, 1997, p. 80). *Objects of Desire I* è realizzata a partire dal suo archivio di fotografie pubblicitarie; dopo averle ritagliate l'artista le ricolloca su pannelli monocromatici, dove ogni colore ha un significato simbolico specifico: rosso - dominazione sessuale, nero - violenza o morte, verde - abbondanza della natura, giallo - denaro,

donna, sceglie un articolo progettato esclusivamente per l'anatomia maschile, con chiaro riferimento all'omonima opera di Duchamp del 1917. Lo ripropone quindi in una versione in bronzo. Il lavoro di Levine, rispetto a quello di Duchamp, «attiva un'intera storia di riferimenti ai primi *ready made*», omaggio alla storia dell'arte, specificità che la versione di Duchamp non poteva avere (Buskirk, 2003, p. 105).

⁷ L'interesse per l'attualità nasce nell'artista soprattutto durante la sua attività di caporedattrice per il "The Fox", magazine fondato con il compagno Kosuth nel 1975.

blu - spiritualità. Queste tinte sono brillanti come quelle delle riviste patinate: come accade di fronte ad una pubblicità, bramiamo questi oggetti e ci illudiamo di poterli possedere attraverso l'acquisto, ma non riusciamo a raggiungerli perché, essendo isolati dal loro contesto di origine, sembrano congelati nella loro assenza. Sono puro "valore di esponibilità", una fantasmagoria delle merce che ci riporta alla nostra alienazione. L'idea dell'opera nasce dallo stato d'animo dell'autrice, che di fronte al bombardamento mediatico si sente «spinta dalla rabbia, da un senso di oppressione verso i modelli di maschile e femminile dettati dalla moda e dal gusto: gli atteggiamenti, le pose, il vestiario» (Deitcher, 1984, p. 17). La scelta sineddolica di presentare un frammento per il tutto rispecchia il meccanismo del nostro desiderio: spesso siamo richiamati non dall'interessa, ma da una parte del corpo, un vestito, una parzialità. Un feticcio. Come viene dipinta la donna all'interno della cultura popolare? Che ruolo riveste? Nei suoi precedenti lavori non compariva mai. In *Objects of desire* è degradata a "cosa", come nelle riviste di moda e nei giornali pornografici: l'istanza femminile rimane comunque assente. Non è concepita come totalità, ma come parzialità – capelli, parti del corpo, capi del vestiario. La femminilità è il feticcio della società contemporanea: «capelli biondi, una sciarpa rossa di *chiffon*, un'imbracatura sadomaso: in realtà non sono questi i finali oggetti del desiderio. Ma per quanto tutte queste sensazionali presenze denotino l'assenza, [...] e l'elusività della gratificazione, esse finiscono per rappresentare il desiderio in sé» (Deitcher, 1984, p. 16). Per questo motivo le sue sono figure talvolta senza volto, talvolta senza membra o senza torso: rivelano «la forma del desiderio» (Fisher Sterling, 1997, p. 80), un desiderio che è reificante e reificato a sua volta. La donna è assente nell'opera della Charleworth, e quando compare, compare lacanianamente come Assenza: non riusciamo a vederla, oltre al corpo scultoreo, oltre ai suoi indumenti o ai suoi oggetti di bellezza. La femminilità può essere vista solamente attraverso le lenti del maschio dominante. Per questo motivo è rappresentata senza sembianti: non è un'identità, ma un'idea, una categoria astratta. L'inconoscibile alterità. All'immaginario propriamente femminile sarà data voce in *Of Myself* (1989), un'opera autobiografica che documenta la gestazione dell'artista. I feticci della donna sono legati alla sua capacità riproduttiva: cuori, polmoni, petti, reni, uteri e vasi sono rappresentati su uno sfondo rosso, sparsi, senz'ordine gerarchico, come immersi nel liquido amniotico. Torna alla mente *Postpartum Document* di Mary

Kelly: anche in Charlesworth è analizzata la simbologia materna che però non investe le azioni del figlio, ma le proprie membra.



Fig. 4 Barbara Kruger, *Untitled (We Won't Play Nature to Your Culture)*, 1983

L'ultima artista che andiamo ad analizzare è Barbara Kruger, anche lei esponente della "Pictures Generation". Dalla seconda metà degli anni Settanta l'artista aveva collezionato una grande quantità di immagini fotografiche provenienti dalle riviste più popolari e raffiguranti prevalentemente frammenti di corpi, membra, mani, occhi. Dopo averle ritagliate, le rifotografa per poi stamparle in bianco e nero, in grande formato, giustapponendovi scritte in caratteri *Futura Bold*. La costruzione di un archivio di immagini fotografiche, concepite come base di un successivo lavoro di riproposizione del già noto, al fine di mostrare il processo di significazione, accomuna il suo lavoro a quello di Levine. Per entrambe, l'appropriazione è il punto di partenza; ma Kruger si rivolge ad un ben

più vasto panorama di immagini facenti parte del linguaggio quotidiano della società dei consumi. L'opera di Kruger, nella sua esortazione a sovvertire il sistema patriarcale, si fa politica. La sua 'rivoluzione' avviene attraverso due passaggi. Prima di tutto, la scelta di immagini vernacolari, provenienti da repertori pubblicitari, elimina il problema dell'origine, permettendo di concentrarsi sul messaggio. La loro riproduzione in serie, inoltre, le immette all'interno del sistema sociale: non più lavori d'artista, ma slogan, attirando così l'attenzione del grande pubblico. Attraverso la riproducibilità tecnica, viene direttamente colpito l'assetto delle forme di rappresentazione convenzionali: «voglio mettere in questione il funzionamento della rappresentazione» (Kruger, 1994, p. 154). La nuova sfida è formulare un nuovo vocabolario che dia voce alle donne e alle minoranze: l'Ordine Simbolico lacaniano – ovvero i codici, le regole e le leggi che strutturano il nostro approccio al grande Altro – viene recuperato. Per Lacan «il feticista è [...] incatenato nell'ordine simbolico» (Mistura, 2001, p. 329), in quanto il feticcio è un fatto di linguaggio un tentativo di dire intorno all'impossibile. Nella sua visione – come in quella freudiana – il feticismo era solamente maschile, in quanto la donna era confinata all'assenza. Barbara Kruger restituisce voce all'universo femminile, non più alterità, ma soggetto, identità: «sebbene il linguaggio, dal punto di vista lacaniano di Kruger, ci parli, un'altra dimensione altrettanto importante del suo lavoro si rivolge allo spettatore per riconoscere che in certi contesti alcuni soggetti hanno più possibilità di parlarci di altri» (Alberro *et al.*, 2010, p. 197). Per questo motivo il suo lavoro è immerso nella vita di tutti i giorni, dove la quotidianità della routine si confronta con la differenza di genere. Alcune opere come *Untitled (Your Comfort is My Silence)*, del 1981, *Untitled (It's Small World but Not if You Have to Clean It)*, del 1990 e *Untitled (We Have Received Orders Not to Move)* del 1982 portano la condizione delle donne sulla scena pubblica. Bisogna stabilire una nuova relazione tra le immagini-maschiliste e i testi-femministi: una relazione che non sia necessariamente gerarchica, ma un punto di incontro equo che permetta un vero confronto tra i sessi. La sua prima personale in Europa, dal titolo *We Won't Play Nature to Your Culture*, si tiene nel dicembre del 1983 presso l'Institute of Contemporary Art di Londra, che aveva ospitato, nei mesi prima, una mostra di Robert Mapplethorpe. Nelle fotografie di quest'ultimo era rappresentato un giovane nero nella sua nudità: il pene è qui simbolo di potere e forza, il feticcio attraverso il quale affermare la propria superiorità di uomo virile; la pelle è liscia e perfetta, totalmente "colonizzata" dalla fotocamera

dell'uomo bianco. Kruger incarna, consapevolmente, una visione diametralmente opposta a quella del fotografo newyorkese: «Il lavoro di Robert riguarda più il desiderio, il mio più il piacere. Il desiderio esiste solo quanto c'è l'assenza. E io non sono interessata al desiderio dell'immagine» (Robert, 1983, p. 18). Il desiderio implica sempre un'assenza; il piacere necessita, invece, di una presenza, perché giunge quando si conquista l'oggetto desiderato. In questo l'artista si differenzia rispetto al femminismo più rigido e dogmatico dei primi anni Settanta: Kruger abilita l'istanza femminile come presenza, che può godere ed essere goduta sessualmente come soggetto, non più come oggetto passivo, come vuole la concezione maschilista. La costruzione del soggetto femminile è inscindibile dalla «dislocazione della posizione fissata dello spettatore» (Kaminura, 1987, p. 40): la donna è finalmente anche fruitrice dell'opera. In *We Won't Play Nature to Your Culture* è raffigurata una ragazza che prende il sole con gli occhi coperti da due foglie; il suo sguardo è negato, ma può solo essere guardata: è l'oggetto, non l'agente della visione. Una volta acquisita la consapevolezza, la minoranza femminile è esortata da Kruger ad appropriarsi della voce tanto a lungo negata. I testi riprendono le espressioni appartenenti al ceto patriarcale dominante, per sfidare dall'interno l'ordine precostituito. La scommessa è anche a livello linguistico: «in una cultura borghese e patriarcale, la donna è costretta a rubare il linguaggio» (Abrams, 1984, p. 42). Viene dunque recuperato un lessico che ormai ha un sapore gnomico: l'immagine dissonante ci stimola a comprendere il suo inganno e a risvegliarci dal nostro torpore.

In conclusione, le artiste prese in esame hanno il merito di avere sfidato il canone dell'arte istituzionalizzata, appannaggio maschile, e il suo linguaggio, per interrogarsi sullo statuto della donna e costituire un piano ad esso alternativo. La possibilità di un «nuovo linguaggio del desiderio», auspicata da Mulvey, è sondata proprio a partire dal sistema patriarcale dominante, per destrutturarlo dall'interno, ma ci si deve confrontare con la difficoltà di fondare un lessico che non sia solo alternativo, ma autonomo.

Le ricerche di Kelly, Levine, Charlesworth e Kruger a cavallo tra gli anni Settanta e gli Ottanta partono dall'assenza lacaniana per sfidarla e superarla. Kelly e Charlesworth giungono alla formulazione di un desiderio femminile che si esprime nel feticismo del frammento e dei piccoli oggetti, che siano espressione della maternità o della femminilità in generale; Levine e Kruger attraverso l'appropriazione sfidano il canone e propon-

gono nuove strategie di affermazione, la prima tramite la reiterazione e la citazione, la seconda tramite il dissonante rapporto tra l'immagine e la parola. In tutti i casi, il raggiungimento del piacere, seppure di difficile accesso, viene sfidato e la sua ricerca apre all'affermazione del sé. Essa sarà pienamente possibile attraverso il superamento della differenza di genere, in un'ottica non unitaria, ma pluralista, che caratterizzerà i decenni a seguire e a cui queste artiste, con il loro lavoro, hanno aperto la strada.

Bibliografia

Abrams L. (1984), *Intervista con Barbara Kruger*, "East Village Eye", maggio, p. 33.

Alberro A., Gever M., Kwon M., Squiers C. (a cura di) (2010), *Barbara Kruger*, Rizzoli International Publications, New York.

Apter E. (1991), *Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's Interim*, "October", vol. 58, Autunno, pp. 97-108.

Benjamin W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino.

Buskirk M. (2003), *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA), London (UK).

Butler J. (1993), *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, trad. it. Feltrinelli, Milano.

Charlesworth S. (1979), *Sarah Charlesworth: Modern History*, The New 57 Gallery, Edimburgo.

Crimp D. (1977), *Pictures. An Exhibition of the Work of Tony Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith*, Committee for the Visual Arts, New York.

Crimp D. (1979), *Pictures*, "October", vol. 8, primavera, pp. 75-88.

Crimp D. (1980), *The Photographic Activity of Postmodernism*, "October", vol. 15, inverno, pp. 91-101.

Crimp D. (1993), *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge (MA), Londra (UK).

Danto A. (1998), *Cindy Sherman. Untitled Film Stills*, Schirmer/Mosel, Monaco.

- Deitcher D. (1984), *Questioning Authority: Sarah Charlesworth's Photographs*, "AFTERIMAGE", vol. 12, no. 1-2, estate, pp. 14-18.
- Doane M.A. (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940's*, Indiana University Press, Bloomington.
- Dubreuil-Blondin N. (1984), *Feminism and modernism: some paradoxes*, in B. Buchloh (a cura di), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Nova Scotia College of Art and Design Press, Halifax.
- Fisher Sterling S. (1997), *In-Photography: The Art of Sarah Charlesworth*, in Grachos L., Fisher Sterling S., *Sarah Charlesworth. A Retrospective*, SITE, Santa Fe.
- Foster H., et al. (2006), *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Post-modernismo*, Zanichelli, Bologna.
- Foster H. (1990), *That Obscure Object of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster*, in Kelly M., *Interim*, New Museum of Contemporary Art, New York.
- Foucault M. (1976), *Storia della sessualità*, trad. it. Fetrinelli, Milano.
- Jones A. (2002), *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, "Signs", vol. 27, no. 4, Estate, pp. 947-978.
- Kamimura M. (1987), *Barbara Kruger. We Won't Play Nature to Your Culture*, "Woman's Art Journal", vol. 8, no. 1, primavera-estate, pp. 40-43.
- Kelly M. (1983), *Post-Partum Document*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Kelly M. (1997), *Imaging Desire*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Kruger B. (1994), *Barbara Kruger*, in Diamondstein B., *Inside the Art World*, Rizzoli International Publications, New York.
- Lacan J. (1949), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti* (1974), vol. I, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino.
- Lacan J. (1957), *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id. (1974), *Scritti*, vol. I, (a cura di) G.B. Contri, Einaudi, Torino.

Linker K. (1983), *Representation and sexuality*, "Parachute", n. 32, autunno, pp. 12-23.

Lippard L. (1980), *Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the Seventies*, "Art Journal", n. 41, autunno-inverno, pp. 362-365.

Marx K. (1867), *Il capitale. Critica dell'economia politica*, vol. I, trad. it. Editori Riuniti, Roma.

Millot C. (1984), *Le Surmoi féminin*, "Ornicar?", vol. 29, estate, pp. 111-124.

Mistura S. (a cura di) (2001), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino.

Mitchell J. (1974), *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin Books, Londra.

Mulvey L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen", vol. 16, no. 3, autunno, pp. 6-18; trad. it. in Id. (2013) *Cinema e piacere visivo*, Bolzoni Editore, Roma, pp. 29-44.

Mulvey L. (1993), *Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture*, "October", vol. 65, Estate, pp. 3-20.

Mulvey L. (1996), *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, Bloomington / British Film Institute, Londra.

Mulvey L. (1989), *Impending Time: Mary Kelly's Corpus*, in Id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington.

Phillips L., Schjeldahl P. (1987), *Cindy Sherman*, Whitney Museum of American Art, New York.

Pollock G. (1988), *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, Londra / New York.

Robert J. (1983), *Barbara Kruger: Interviewed by John Roberts*, "Art Monthly", dicembre-gennaio, p. 18.

Rivière J., *La femminilità come mascherata* (1929), trad. it. (1990), "Agalma", n. 3, maggio.

Singerman H. (1994), *Seeing Sherrie Levine*, "October", vol. 67, inverno, pp. 78-107.

Sussler B. (1989), *Intervista con Sarah Charlesworth*, "Bomb Magazine", inverno, pp. 32-33.

Taylor P. (1987), *Sherrie Levine Plays with Paul Taylor* (intervista), "Flash Art", n. 135, estate, p. 55.