



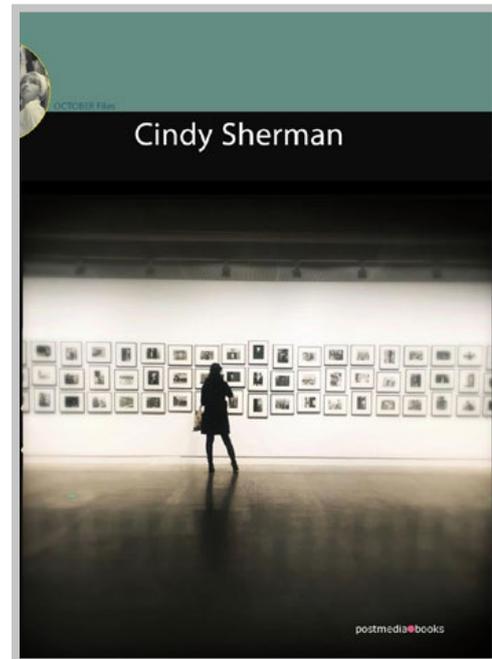
BEATRICE SELIGARDI

*Johanna Burton (a cura di), Cindy Sherman*

*Cindy Sherman*, a cura di Johanna Burton e apparso in traduzione italiana per i tipi di Postmedia-Books nel 2019, raccoglie una serie di articoli apparsi negli ultimi decenni su *October*, storica rivista statunitense di teoria e critica d'arte, configurandosi come una lente sull'opera dell'artista dal 1980 ai primi anni Duemila. Non si tratta solamente di un'antologia di testi teorici, ma anche di un'operazione metariflessiva interna alla stessa teoria artistica: la scelta di presentare i singoli saggi secondo un ordine cronologico aiuta, infatti, a comprendere le differenti prospettive metodologiche messe in campo, dal momento che, come vedremo, queste sono spesso strettamente intrecciate al contesto culturale di riferimento.

I primi due contributi, a firma di Craig Owens e Douglas Crimp, sono usciti originariamente nel 1980, e il legame con quel preciso momento storico è percepibile dalla comune impostazione teorica. In entrambi i casi, infatti, le *Untitled Film Stills* (1977-1980) di Sherman non vengono indagate di per sé, ma ricondotte a un più ampio spettro artistico che i due critici inscrivono all'interno del complesso fenomeno postmodernista. Owens si concentra sugli aspetti 'allegorici' dell'arte di quel periodo, in particolare sul cortocircuito mimetico che denuncia l'artificialità stessa della rappresentazione, privata ormai tanto di un referente quanto di un ordine simbolico: 'l'effetto fotogramma', su cui si basa l'intera serie delle *Film Stills*, si coniuga al «travestimento [che] ha la funzione di una parodia, [...] rivela l'identificazione dell'io con un'immagine che rappresenta la sua espropriazione» (p. 25). L'analisi di Crimp si concentra sulla specificità della fotografia postmodernista, che gioca sul fronte opposto al concetto benjaminiano di 'aura', all'insegna della moltiplicazione delle copie, delle imitazioni, delle finzioni, a tal punto da minare la possibilità di riconoscere la presenza di un originale, di una «vera» Cindy Sherman (p. 39).

I saggi che seguono prendono un taglio decisamente più monografico, presentando una predominanza della teoria femminista di orientamento lacaniano, principale strumento ermeneutico con cui le fotografie di Cindy Sherman vennero analizzate tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Judith Williamson si interroga esplicitamente sul rapporto che le serie elaborate da Sherman durante gli anni Ottanta (in particolare *Untitled Film Stills*, *Rear Screen Projections*, *Centerfolds*) intrattengono con la costruzione della femminilità, in costante oscillazione tra ricerca – frammentaria, fluida – di un'identità da un lato e superficie dell'immagine dall'altro. Al di sotto della patina lucida, si intravede una 'sensazione' di personalità, suggerita sia da elementi specifici nei 'fotogrammi' sia dalle 'risposte emotive' entro cui potrebbero essere interpretate alcune delle espressioni delle





differenti incarnazioni di Sherman. Abigail Solomon-Godeau guarda, invece, ai meccanismi di canonizzazione delle immagini dell'artista e a come questi si siano costruiti, paradossalmente, su una rimozione della specificità femminista delle sue fotografie, secondo un processo di universalizzazione cui la storia dell'arte non è certamente nuova, e alla quale non si può che guardare con un certo sospetto.

I saggi di Laura Mulvey e Norman Bryson propongono, da punti di vista differenti, una riflessione sul paradigma della visione che la produzione artistica di Sherman ha sollecitato costantemente. Mulvey si concentra sui meccanismi voyeuristici e feticisti insiti nelle messe in scena del sé, in cui l'artista attinge a numerose fonti dell'immaginario (il *pornsoft*, la fiaba orrorifica, la moda, la storia dell'arte) per dare sempre più forma a manifestazioni inquietanti. Bryson parte dal museo delle cere di Grévin per riflettere sulla progressiva estromissione del corpo dalla scopia occidentale. Sherman, invece, ne riattiva un recupero potente, esponendone la carica residuale, deiettiva e abietta evidente soprattutto in alcune serie (come *Disasters*), senza che tuttavia sia davvero possibile tornare a una dimensione 'reale' della corporeità, imbrigliata nelle trame del teatro della rappresentazione, con le sue innumerevoli rifrazioni di copie senza originali.

Il contributo di Rosalind Krauss tenta una sistematizzazione dell'opera di Sherman a partire dagli aspetti stilistici delle immagini, per definirne l'azione anti-mitografica: se nelle *Film Stills* è la marca cinematografica del fotogramma in bianco e nero a essere utilizzata come meccanismo di demistificazione, in *Centerfolds* l'orizzontalità del formato e l'uso del colore si oppongono al regime verticale della storia dell'arte 'alta', ma significano anche un ritorno al piano dell'animalità. Nelle serie successive sono le investigazioni sulla luce e l'uso dello sfavillio a minare la centralità e la possibilità stessa della visione, trasformando il soggetto rappresentato in un punto cieco, sino all'uso demistificante di protesti corporee (come nelle serie sui maestri dell'arte occidentale) e alle figure di sangue e vomito, in cui le immagini «sono all'opera per desublimare il campo della visione [...] un campo privo di verità» (p. 133).

Sull'organizzazione dello sguardo si interrogano anche gli scritti, ancora di matrice lacaniana, di Kaja Silverman e Hal Foster. La prima indaga le *Film Stills* concentrandosi sulla tensione tra i soggetti femminili rappresentati e la posa (mancata) entro cui i soggetti stessi potrebbero essere inquadrati. In ogni fotografia un dettaglio, per quanto apparentemente insignificante, si oppone alla 'posa' ideale della *femme fatale*, della giovane trasognata, della pin up: «è proprio *perché* le protagoniste delle *Untitled* sono così lontane dall'idealità che riescono a esercitare un'attrazione così intensa» (p. 173). Dopo aver recuperato lo schema lacaniano dello sguardo come luogo duplice di incontro tra soggetto e oggetto della visione, Foster analizza la funzione dello schermo in Sherman come strumento di «deposizione dello sguardo», concentrandosi in particolare sul progressivo passaggio al grottesco delle serie delle fiabe e dei disastri, dove il corpo, da luogo dell'abietto, vira sempre più verso l'osceno: qui «l'oggetto-sguardo è presentato *come se non ci fosse alcuna scena per rappresentarlo, nessuna cornice di rappresentazione per contenerlo, nessuno schermo*» (p. 184, corsivo in originale).

I saggi che chiudono il volume rimettono a fuoco l'opera di Sherman secondo prospettive teoriche a noi più contemporanee, pur senza tralasciare l'eredità degli studi precedenti. Johanna Burton prende spunto dal romanzo breve di Don DeLillo *The Body Artist*, instaurando un suggestivo confronto tra la sua protagonista fittizia, Lauren Hartke, e le esperienze 'reali' di Cindy Sherman guardandole proprio dall'ottica della *body art*. La postfazione di Cristina Casero all'edizione italiana rimette al centro la questione del



corpo in rapporto alla (sur)realtà e alla (sur)citazione, proponendosi come un utilissimo compendio all'intero percorso dell'artista, inquadrandolo alla luce della critica esistente ma proponendo anche spunti inediti, come quelli che riguardano il profilo Instagram di Cindy Sherman. Al posto di utilizzare il canale social come strumento pubblicitario per mostrare le proprie opere a un vasto pubblico, Sherman alterna immagini parodiche di luoghi e situazioni, talvolta curiose, a selfie grotteschi e deformati digitalmente: una trasformazione che «raggiunge il pubblico e lo coinvolge in un processo di desacralizzazione che, come sempre, investe la sua immagine e il suo ruolo autoriale: si scioglie l'aura e le sue immagini navigano libere in rete» (p. 246).

Si comprende, quindi, che nel suo complesso il volume si offre come prezioso strumento di studio a proposito di una delle più importanti artiste contemporanee, capace di sperimentare una continua e dissacrante ibridazione tra i codici mediali e culturali dell'immaginario contemporaneo.