

Cindy Sherman
“Inter”, “intra” – viseità
di Valentina Lucia Barbagallo

*Quando un'opera sembra in anticipo sul suo tempo
è vero invece che il tempo è in ritardo rispetto all'opera*
J.Cocteau

I *Metro Pictures* - così detti dalla galleria newyorkese di M.Winer, sostenitrice del gruppo Longo, Prince, Levine, Simons, Lawson, Sherman - hanno scritto una pagina importante della storia dell'arte internazionale: concentrando la ricerca sulle potenzialità sociali e antropologiche della fotografia - in quanto immagine “seriale” e “simulacrale”, per dirla alla Forster – essi svelano il potere omologante della società moderna votata al consumismo, alla “notorietà del quarto d'ora” profetizzata da Warhol, alla superficialità, ecc. Nella fotografia - afferma Le Donneⁱ - “È la serialità che permette di raccontare e riprodurre veridicamente i mezzi utilizzati dalla società per far svanire l'unicità della persona umana”. Non a caso, i *Metro Pictures* muovono i primi passi negli anni '80, cioè accompagnano la transizione dalla dimensione politica del decennio precedente all'intimismo degli anni '90.

“Gli anni '80 – sostiene Del Dragoⁱⁱ - appaiono come il momento in cui, esaurita ogni fede in ideologie forti e esperienze collettive, si tornò a credere solo nell'individuo. Quest'epoca, contrassegnata dal piacere, dal lusso, dalle bolle speculative, è al contempo teatro dell'attivismo e dell'apertura al diverso. E' significativo che essa si chiuda con Les Magiciens de la Terre, la prima mostra (organizzata da J.H.Martin al Centre Pompidou di Parigi) su artisti provenienti da culture non occidentali, fino a quel momento considerati autori di manufatti d'interesse antropologico. (...) Cominciava un periodo di apparentamento fra ricchezza e richiamo alla tradizione”.

I *Metro Pictures* si confrontano con un contesto urbano fatto d'immagini e di messaggi subliminali che destabilizzano i concetti d'innovazione e espressione individuale sui quali il gruppo newyorkese inizia a meditare - utilizzando la fotografia - anche sulla scorta delle lezioni ricevute dai suoi mentori: Huebler e Baldessari. E' Le Donneⁱⁱⁱ a sollevare la questione dell'autenticità e dell'autorialità dell'opera, citando Benjamin e Duchamp:

“Le idee d'autenticità e d'autorialità vengono messe in crisi. Come aveva preannunciato Benjamin^{iv} sono i nuovi mezzi di riproduzione delle immagini a mettere in crisi il concetto

d'artisticità. Benjamin spiegava: "Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova". (...) Gli artisti degli anni '80 distruggono l'aura assimilando le opere d'arte proprie e altrui a semplici immagini di cui fare uso. S'iscrivono nella tradizione del ready-made di Duchamp: come l'uno prendeva un oggetto e lo metteva in un museo dichiarandolo opera d'arte, così gli altri utilizzano le immagini che trovano e le dichiarano loro opera d'arte. (...) Non c'è più paternità delle opere: le fotografie sono un multiplo senza originale".

Tra i Metro Pictures, un'artista che - a mio avviso - più degli altri ha, trasversalmente, attraversato questo trentennio segnando l'immaginario collettivo e la storia dell'arte americana è Cindy Sherman^v che utilizza se stessa e la propria immagine – da cui si distacca per divenire mera superficie riflettente - per raccontare il proprio tempo, e non il suo vissuto.

"Da che esiste – scrive Bonami^{vi} - l'arte non è stata usata solo per descrivere gli aspetti esteriori e piacevoli dell'esistenza, ma soprattutto per raccontare l'intera realtà, nel bene e nel male. È servita alla religione, alla politica, all'amore, alla psicanalisi, al potere, alla violenza per dar forma a idee, follie, sogni e realtà che senza di essa non avrebbero mai potuto trovare espressione".

Come un catalizzatore d'identità occidentali - sostiene Stocchi^{vii} - Sherman interpreta a suo modo il sogno americano^{viii}, indossando maschere e simboli del mondo occidentale, costruendo una "espressione vuota"^{ix}, desemantizzata e risemantizzata attraverso cui tenta di capire come questi modelli di vita siano assorbiti dalla gente comune. In *A Play of Selves* - di stampo duchampiano - Sherman denuncia la fragilità dell'io di fronte ai meccanismi d'omologazione della società moderna, usando travestimenti con cui mistifica la propria immagine, unico soggetto presente nelle foto. In *Untitled A B C D*, del 1975, maschere e trucchi manipolano il suo volto; in *Bus Rider*, interpreta la gente comune, mentre in *Hollywood* sceglie i "falliti", cioè, coloro che non hanno raggiunto né il successo, né il benessere economico. Queste opere dimostrano come il modo ed il mondo in cui viviamo, inevitabilmente ci condizionano. Pur cercando di mantenere fede alla propria identità, ogni elemento, animato o inanimato, influenza, è influenzato ed è influenzabile da ciò che lo circonda. L'utilizzo e l'utilità dell'immagine possono variare a seconda del contesto, da "chi" e da "come" vengano intesi. Da emblema di superficialità e di vuota rappresentazione di se davanti ad un occhio meccanico, a simbolo di ricerca e di costruzione intellettuale di senso, di completezza e di corrispondenza tra involucro e contenuto. Sherman fa coincidere soggetto e oggetto, fotografa e modella, annullando in effetti tale dialettica, gioca sulla presenza/assenza del significato e del significante, interrogando se stessa e il fruitore circa il senso dell'apparire e dell'essere, di ciò che si

vede e di ciò che realmente c'è. Stocchi parla di una serie infinita di autoritratti realizzati per rappresentare gli altri e per far riconoscere alle persone qualcosa di se stessi e non dell'artista stessa. Ogni immagine nasconde un'altra immagine, come se nessuna nuova immagine potesse più nascere e tutto fosse imbrigliato in una dimensione "inter" e "intra" visiva. Sherman usa "lo stereotipo per eliminare lo stereotipo"^x, lavora sul concetto d'identità e, sebbene usi la propria immagine, la sua indagine non è introspettiva, ma generale e non generica. Lungi dall'aver un taglio femminista, la sua ricerca esplora la femminilità e i tropi femminili mediante una fotografia che si alimenta del linguaggio sociale, cinematografico e pittorico, provandoci che non esistono più canoni universali come nell'antichità classica, bensì gusti declinati in base ai dettami del tempo. Nelle parole di Holzwarth^{xi}:

“Per oltre 30 anni attrici e fashion victims, casalinghe di provincia e cadaveri, sono stati mascherati da Sherman in forma di ritratto fotografico, di cui è lei direttrice, fotografa e attrice. Una delle più recenti serie ritrae un cast di donne di mezza età che lottano contro l'incalzare della vecchiaia schermendosi dietro capi alla moda e make-up esagerato. Scattate su sfondi manipolati digitalmente e saturi di colore, le immagini tragicomiche mettono in atto una critica agli ideali standardizzati della bellezza femminile proposti dai mass-media. È un logico proseguimento delle preoccupazioni artistiche della Sherman sin dagli esordi. (...) Letto come una narrativa in corso d'opera, il suo lavoro ha messo in scena una forma d'aggressività femminile, dalle stelline vuote di Untitled Film Still alle forme smembrate e sessualizzate di Sex Pictures, fino alla saturazione definitiva del corpo nella serie Broken Dolls. Scomparendo dietro un gruppo di caratteri, la presenza mascherata e truccata della Sherman diventa uno specchio in cui si riflettono desideri (e paure) degli osservatori”.

Sherman conduce uno studio di genere e di cultura visuale che indaga anche le interazioni, interpolazioni e sinergie tra tecniche e supporti diversi nell'ambito del dialogo tra Arti Sorelle. Oltre che alla società del suo tempo, si rifà alla pubblicità e al mondo della moda: *Rear Screen Projection* del 1980, *Centerfold/Horizontal*s e la collaborazione avviata nel 1983 con la rivista *Interview* di M. Jacobs (per cui realizza nel 2006 una campagna pubblicitaria), e J.Teller, ne sono testimonianza. Nel 1985, con *Fairytales, Disasters* usa per la prima volta, in chiave ludico-grottesca, i manichini. In seguito, gli stessi manichini diventano protagonisti del ciclo hard *Sex pictures*. Alla sua attività creativa non sfuggono la pittura, col ciclo *Ritratti storici e antichi maestri* del 1989; il mondo circense, si vedano i lavori del 2003 in cui si presenta in abiti da clown; e il cinema: *Untitled Film Stills* - acquistato nel 1995 dal MoMa di New York - 69 fotografie di piccolo formato (alla stregua di foto di scena) in bianco e nero, realizzate quasi tutte nel suo appartamento, tranne quelle del

1978 scattate a casa della famiglia Longo, che ritraggono l'artista mentre si finge attrice, evocando - nella prossemica e nella mimica - scene di film stranieri, noir, di serie B. Questi *Film Still* sono autoritratti, con lei protagonista e senza altri interpreti, eccetto nel n.7 e nel n.65. Sherman assume un ruolo che un'attrice potrebbe avere interpretato, ma che non è detto abbia interpretato. In merito a questa serie, da citare il giudizio di Danto^{xiii}:

“Non riesco a pensare a nessun gruppo di opere così fuori dal tempo e tuttavia così proprie del loro tempo come gli Still di Sherman; nessun'opera che si rivolga a noi nella nostra comune umanità e al tempo stesso induca alle più avanzate speculazioni sulla post-modernità; nessuna immagine che dica qualcosa di profondo sulla condizione femminile e tuttavia ci tocchi a un livello che va oltre quello della differenza sessuale. Si tratta di opere oblique, maliziose, abili, intelligenti, taglienti e fredde. Sono tra le rare opere degli ultimi decenni che si elevano a livello di ciò che si richiede alla grande arte: che incarni metafore trasformative del significato della realtà umana”.

Come sostiene Del Drago^{xiii}, *“In Untitled. Film Stills, Sherman spiega come le singole personalità, non solo mediatiche, siano costruite sul racconto visivo o narrativo che viene tessuto intorno a esse.”.*

E conferma e specifica Le Donne^{xiv}:

“Dalla seconda metà degli anni '70, l'artista si fotografa nelle più svariate vesti. Per fare questo costruisce sequenze narrative: inventa una storia, sceglie il momento giusto, vestiti, trucco, luci, set. Ogni scatto è studiato e ha lo scopo di mostrare che anche la femminilità risulta essere analisi costruita rispetto ai dettami della società del momento. Oltre a una riflessione sullo statuto dell'immagine, in queste fotografie è presente una forte polemica sulla società che la circonda. Sherman porterà avanti con ironia e triste sarcasmo la sua polemica fino ad oggi. Solo dopo il 2000 introdurrà l'uso del digitale, che le renderà possibile presentarsi più volte in uno stesso scatto, creando gruppi di clown, maschere tipo dell'immaginario collettivo, tutt'altro che rassicuranti”.

Sherman si considera un'artista piuttosto che una fotografa: *“La sola ragione per cui non chiamo me stessa fotografa è che non credo che le altre persone che considerano se stesse fotografi penserebbero che sono una di loro”^{xv}*. Gli anni '80, i Movies Pictures, e la Sherman soprattutto, sono – in qualche modo – gli incubatori della società e dell'arte americana contemporanea, dell'età dell'incertezza, che presentano e presentificano con immaginazione e fantasia calibrate e mai esasperate. La dimensione ibrida e sperimentale entro cui si muovono ha gettato le basi per l'odierna interdisciplinarietà della ricerca artistica e della cultura *at large*. Sherman dimostra che l'arte contemporanea non è più votata al bello, ma al difficile. Il contemporaneo presuppone

conoscenza e ambisce alla consapevolezza della ragione. Sherman denuncia la vuotezza della società e la pienezza dell'arte, di un'arte che sembra effimera e seriale – perché usa la fotografia – mentre, in realtà, è densa di senso. Nelle cosiddette “riproduzioni”, sono la probabilità di un "disturbo" tecnico, il tempo predeterminato, l'eventuale o negato intervento dell'artista, a rendere unica l'opera. Del resto, non “riproduce” anche Michelangelo, quando ritroviamo lo sguardo obliquo ed intenso degli occhi del David nel Mosè? È il messaggio, è il volto formato da più volti, che rende le poche tirature che l'artista fa dei suoi scatti delle grandi opere d'arte ancora attuali e vive nella generazione successiva. Sherman sembra rincorrere i versi di Celan^{xvi} - “io sono te, quando io sono io” - nella sua ricerca spasmodica d'autenticità. E può darsi che, pretendendo nel 1976 che i vertici raggiunti non permettessero più dell'aggiunta di note a piè di pagina alla ricerca artistica futura, Motherwell intendesse invitare a osservare l'oggi con sguardo miope, così da scorgere grandi significati nelle piccole cose a noi prossime. Ma non è questa proprio la lezione – peraltro una di tante - di Sherman? In breve, si potrebbe continuare a lungo, e la stessa sintesi che lasciamo conclusivamente a Warbunton^{xvii} è in realtà un'abbreviazione in attesa di essere sviluppata altrove:

“Un elemento è l'uso d'una serie di immagini per esprimere idee sottili e complesse. C'è un intelletto creatore dietro l'idea della serie, che gioca con un genere banale e lo trasforma in un potente mezzo espressivo. Sappiamo che queste immagini non sono fotografie di scena, e tuttavia ne hanno l'apparenza: il fotografo comunica tramite la sovversione di un genere. Sherman attira l'attenzione sulle proprie scelte attraverso la presentazione di queste immagini in mostre e libri. Dobbiamo domandarci che cosa l'autrice intenda esprimere tramite la scelta di questo genere. Ciò che rende le sue fotografie opere d'arte è il genere di idea che possono esprimere tramite questa relazione con il contesto, il fotografo e la sua produzione conosciuta. Anche la relazione tra le singole fotografie e la serie completa è importante per interpretare il significato delle singole immagini. È questo che ci permette di distinguere che cos'è accidentale e che cos'è voluto. Riconoscere che le fotografie di Sherman possono funzionare e essere interpretate in questo modo suggerisce come possiamo affrontarle e apprezzarle in quanto osservatori. Questo fa parte del riconoscimento del loro status di opere d'arte. I cinici potrebbero osservare che, come molti fotografi, Sherman produce edizioni limitate delle sue stampe, uno stratagemma che sfrutta il desiderio del mercato di garantire la rarità delle opere d'arte e accrescere il prezzo di immagini potenzialmente riproducibili. Nessuna delle caratteristiche dell'opera di Sherman è generalizzabile in modo indiscriminato - non risponderemo alla questione “che cos'è l'arte?” riflettendo sulle

sue fotografie, ma potremmo giungere a comprenderle meglio riflettendo su ciò che le rende opere d'arte e sul modo in cui questo influisce sulla comprensione che ne abbiamo”.

Valentina Lucia Barbagallo è una delle tre vincitrici del concorso di scrittura *Nuovi temi e forme dell'arte americana dagli anni '70 al 2000*, organizzato dal CCC Strozzi in occasione della mostra *American Dreamers. Realtà e immaginazione nell'arte contemporanea americana* (9 marzo-15 luglio 2012)

Maggiori informazioni: <http://www.strozzina.org/events/evento-speciale-nuove-forme-arte-americana/>

-
- ⁱLE DONNE M.E., *Neoconcettuale*, p.138 in *Artecontemporanea*, anni '80, Mondadori-Electa, MI, 2008
- ⁱⁱDEL DRAGO E., *Panorama Artistico Internazionale*, p.7; *Le star della scena americana*, pp.13–17; *Fotografia come opera d'arte*, pp.17-20; *Il furto delle immagini*, pp.20-23 in *Artecontemporanea*, anni '80, Mondadori-Electa, MI, 2008
- ⁱⁱⁱLE DONNE M.E., *Neoconcettuale*, op.cit. pp.135-136
- ^{iv}BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, TO, 2000.
- ^vSherman C. (New Jersey 1954). Dopo aver studiato a Buffalo nel 1977, si trasferisce a N.Y., dove si fa conoscere grazie alla serie *Untitled*. Nel 1981 la galleria *Metro Pictures* le dedica una personale. Utilizza per la prima volta il colore alla fine degli anni '80 con la serie *Historical Portraits*. Con l'inizio degli anni '90 la sua produzione prende una vena più sensuale e macabra con la serie *Disasterm* sviluppatasi poi in *Sex Pictures*, e in fine in *Horror Pictures* (1994). Nel 1997 dirige il film *Office Killer* e nello stesso anno il MoMa dedica una mostra a *Untitled Film Stills*. Dal 2000 torna a immedesimarsi nella donna americana media con *Portraits*. Risale al 2004 *Clowns*, in cui utilizza il digitale. Nel 2006 presenta un lavoro che risale ai tempi del college, *A Play of Selves*. (DEL DRAGO E., *Cindy Sherman*, p.150 in *Artecontemporanea*, anni '80, Mondadori-Electa, MI, 2008)
- ^{vi}BONAMI F., *Lo potevo fare anch'io perché l'arte contemporanea è davvero arte*, p.5, Mondadori, MI, 2007.
- ^{vii}STOCCHI F., *Cindy Sherman*. Ed. Mondadori–Electa, MI, 2007
- ^{viii}American Dream è, per il vecchio continente, una sorta di El Dorado in cui tutto è possibile. Come e quanto esso sia cambiato avvicinandosi o meno alle conclusioni voltairieniane spetta alla sociologia stabilirlo e all'arte e alla filosofia interrogarsi sulle forme assunte in età moderna.
- ^{ix}LICHTENSTEIN T., *Cindy Sherman*, in *Journal of Contemporary Art*, www.jca-online.com/sherman
- ^xvd it.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman
- ^{xi}W.HOLZWARH H., *Cindy Sherman*, p.538 in *Contemporary Artists*, Taschen, Germany, 2009
- ^{xii}DANTO A., *Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills*, p.14 in *Sherman Untitled Film Stills*, J.Cape, London, 1990
- ^{xiii}DEL DRAGO E., *Il furto delle immagini*, op.cit. pp.20-23
- ^{xiv}LE DONNE M.E., *Neoconcettuale*, op. cit. p.137
- ^{xv}MORRIS C., *The Essential Cindy Sherman*, p.12, H.N.Abrams, New York, 1999
- ^{xvi}ANTSCHEL P., noto come P.Celan verso tratto da *Elogio della lontananza*
- ^{xvii}WARBUNTON N., *Dirci quali oggetti nel mondo ripagheranno più probabilmente un certo genere di viva attenzione* pp.111-116 in *E allora?* tratto da *La questione dell'arte*, Einaudi, TO, 2004