

## I TABLAUX VIVANT NELL'ARTE DI VANESSA BEECROFT

*Laura Ciccarelli*

*UNED*

Lo scopo della mia tesi è quello di analizzare il percorso artistico di Vanessa Beecroft, artista anglo italiana che negli ultimi anni è stata notata per il suo lavoro, monopolizzando l'attenzione internazionale per le performance di ragazze nude in spazi dedicati all'arte. Un aspetto del lavoro è quello di leggere le sue performance come immagini viventi - tableaux vivant - secondo la definizione data da Dave Hickey (Hickey, 2000: 35). La sua pratica artistica si pone secondo la tradizione della rappresentazione del corpo femminile nell'arte e nell'estetica occidentale, in cui la rappresentazione del corpo simboleggia la trasformazione della materia prima della natura nelle forme più alte della cultura e dello spirito. In tutta la storia della rappresentazione del corpo nudo femminile, il corpo è stato considerato come un mezzo contenente la femminilità e la sessualità femminile. Il nudo femminile, nella tradizione dominante, non solo propone definizioni individuali del corpo femminile, propone anche regole specifiche per osservarlo. Secondo la tesi di Lynda Nead, la "visione ideale di un oggetto funziona come rinforzo dell'unità e dell'integrità del soggetto che guarda e stabilisce un'opposizione tra la perfezione dell'arte e la rottura di quello che non è arte o oscenità. Il corpo osceno è il corpo senza spigoli e l'oscenità è la rappresentazione che emoziona ed eccita lo spettatore, piuttosto che apportargli pace e appagamento". (Nead, 1998: 114). Un'analisi della pratica artistica di Vanessa Beecroft si apre quindi su questioni relative al corpo femminile, il suo valore culturale, la rappresentazione, la definizione e la regolamentazione dell'osceno.

Un secondo aspetto del lavoro è come considerare la pratica artistica di Vanessa Beecroft in relazione alla storia dell'arte e della teoria femminista. Partendo dalla considerazione che la definizione di "arte femminista" non implica un'etichetta stilistica ma certi significati mediante immagini visive, ho potuto identificare nel lavoro di Vanessa Beecroft alcuni segnali che fanno pensare ad un lavoro con implicazioni femministe. In generale, ciò che l'arte delle donne ha cercato di combattere lungo la storia è una rappresentazione del corpo femminile per lo spettacolo patriarcale, cioè una creazione d'immagini di donne come oggetto.

L'arte e la teoria femminista rompono il protocollo artistico e tradizionale, secondo il quale la rappresentazione del nudo femminile ha organizzato intorno al principio dell'integrità del corpo e dei suoi confini fisici. Le dicotomie tutto/ frammento, superficie / interiorità sono state rielaborate e restaurate nelle rappresentazioni femminili del corpo negli anni '70-'90. L'Arte femminista ha sempre avuto un carattere decostruttivista nel senso che ha lavorato per mettere in discussione la base delle regole estetiche e dei valori esistenti e ha servito per estendere la possibilità di quei codici e rappresentazioni alternative e progressiste dell'identità femminile.

Ora la società è dominata dalla cultura della perfezione fisica, un sistema unificato di rappresentazione; diversi sono i problemi e le ambiguità avvolte nelle performances, nel caso di Vanessa Beecroft, si parla più di presentazione del corpo femminile. L'immagine stessa è parte di un processo che costruisce possibili posizioni di una visione al pubblico. Naturalmente, l'esecuzione potrebbe non essere garantita e l'arte femminile che considera il corpo femminile sta aperto ad una gamma di possibilità interpretative, compresa la riappropriazione in strutture voyeuristiche della tradizione del nudo femminile. Tuttavia la maggior parte del lavoro dell'arte delle donne ha in comune una doppia funzione come una critica dei valori esistenti e la costruzione di nuovi e progressisti significati per il corpo femminile. In questo senso, ritengo interessante la definizione data Griselda Pollock: per lei un lavoro può essere definito come femminista

secondo come funziona, fa richieste, e produce posizioni per i suoi spettatori. È femminista a causa del modo in cui funziona come un testo all'interno di uno specifico spazio sociale in relazione ai codici dominanti, convenzionali dell'arte, e delle ideologie della femminilità dominante. Lei è una femminista quando sovverte le vie normali nelle quali vediamo l'arte e normalmente siamo sedotti dalla complicità con i significati della cultura dominante e oppressiva. (Pollock, 1987: 93).

Ciò che ho intenzione di fare in questo articolo è l'analisi e la lettura personale delle performance di Vanessa Beecroft. Inoltre, riflettere su come Vanessa Beecroft può essere correlata a un discorso di arte e critica femminista. Analizzo la prima fase dell'arte femminista, vale a dire gli anni '70, con artisti come Judith Chicago o Miriam Schapiro; e poi descrivo come si è evoluta l'arte e la critica femminista negli anni 70-90. La mia ipotesi di lavoro è quello di aprire una possibile relazione tra un artista come Cindy Sherman e Vanessa Beecroft; cercando di dimostrare l'esistenza di un filo

comune alle due artiste, in base alla teoria di Laura Mulvey che è servita da base per entrambe le artiste.

Vanessa Beecroft è un artista degli anni '90. Lavora in un'atmosfera di rinnovato interesse per il quotidiano, per quello che c'è attorno, per la riscoperta della dimensione intima e la necessità di tener conto quando si parla del sociale. Il corpo diventa centrale nel discorso artistico degli anni '90: ha un rinnovato interesse per la realtà e il corpo vuole essere il luogo di differenza, non solo differenza biologica, ma fino l'incarnazione delle differenze specifiche dei soggetti. Il requisito di base è quello di realizzare un lavoro partendo dal personale punto di vista di ognuno, un'attenzione al passo del tempo, una utilizzazione di forme narrative. Vanessa Beecroft è un artista postmoderna.

Una definizione di questo concetto postmoderno da Douglas Crimp è: “se alcune volte è parso che le immagini avessero avuto la funzione di interpretare la realtà ora sembra che si siano appropriate della realtà. Così diventa imperativo per capire l'immagine stessa, non per scoprire una realtà perduta, ma per determinare come un'immagine stessa viene trasformata in una struttura determinante”. Nell'idea postmoderno, la costruzione, la gestione e la presentazione dell'immagine diventano elementi significativi; nelle performances di Vanessa Beecroft è essenziale mettere in scena, lo *staging*, la messa in scena della contestualizzazione. Con le sue performances si passa dall'attivismo a un fermo immagine che simbolicamente apre un periodo di riflessione; le immagini congelate, sono un esempio di una temporalità frammentata, conferma, a mio avviso, delle intenzioni polemiche del lavoro di Vanessa Beecroft, la sua critica della società delle immagini, del potere ideologico e seduttivo della cultura mediatica. In particolare nelle sue performances la critica è rivolta verso uno stereotipo di bellezza ideato e promosso dai media; Paul Virilio definisce “Vedere doppio” quello spiegamento di percezione causata dall'attuale convivenza del reale con il virtuale.

Vanessa Beecroft lavora con una costellazione di giovani donne, spogliate e con accessori alla moda; da un punto di vista formale vedere una composizione di donne in uno spazio che mantengono una certa aura artistica fa pensare ai dipinti della Venere del XVI secolo, come a quelli di Guido Reni, anche se Vanessa Beecroft ha perso l'innocenza di quei quadri. La pittura antica è sempre un punto di riferimento costante nella prassi artistica di Vanessa Beecroft. La sua formazione è avvenuta in Italia: ha studiato presso Genova e successivamente all'Accademia di Belle Arti di Brera, analizzando profondamente lo stile del nostro Rinascimento. Nelle sue parole: “Le performance per me sono legate alla storia della pittura. Per questo che dipingo e mi

preoccupato di ogni dettaglio; realizzo una performance come se si stessi facendo un quadro” (Hickey, 2000: 60).

Le sue donne vengono truccate con la stessa attenzione che un pittore pone ai colori della sua tela: sono figure accuratamente costruite, dipinte, forse per alleviare il disagio di una nudità ricercata. I suoi effimeri tableaux vivant, le sue donne, occupano nella galleria il nostro territorio ma non lo stesso spazio. Queste figure il cui comportamento è legato a leggi rigide, (si muovono lentamente, non parlano al pubblico ...), si muovono in un loro spazio senza farci partecipi. Con queste performances viviamo nel presente quello che siamo abituati a vivere nella rappresentazione. E quello che vediamo è realtà? Irrealtà? Iperrealtà ?

I dipinti di Vanessa Beecroft sembrano prodotti innegabilmente dall’immaginazione fotografica, elaborazioni, prodotti dell’iconografia della moda e del desiderio. In realtà, in situ, cambiano completamente. Secondo il critico Hickey, sono a volte meno erotici e scioccanti: “Invece di farci giocare una partita di fantasie erotiche, ci fanno riflettere e vergognarci della nostra fisicità”. In presenza di questi dipinti, per noi non si nega la possibilità di contemplazione privata della rappresentazione come l’intimità di partecipare a un incontro reale. Di conseguenza troviamo le donne di Vanessa Beecroft a volte più presenti e meno accessibili a noi di quanto noi vorremmo: inaccessibili per capire e accessibili ai nostri occhi. La nostra ansia, perché, secondo Hickey, nasce non tanto dal fatto che ci siano donne nude accanto a noi, ma per l’insormontabile distanza tra noi e loro. Non c’è un’ansia di desiderio, ma un’ansia di spostamento. “Se da un lato non abbiamo abbastanza esperienza e sicurezza per osservare senza inibizioni, né sicurezza per creare una logica di mirata non implicata e per altro non siamo abbastanza ingenui per accettare il mondo della loro nudità, il disagio che ci crea aumenta” (Hickey, 2000: 70).

Tuttavia, lo spostamento in avanti che abbiamo sperimentato vicino ai dipinti di Vanessa Beecroft deriva più che evidente dalla riproposizione dell’ordine dell’arte rinascimentale; ciò che ci confonde, poi, non è tanto lo scontro d’innovazione, ma un nuovo e diverso uso delle convenzioni classiche. Michelangelo ha utilizzato il linguaggio della scultura nello spazio della pittura, Bernini, contrariamente usa il linguaggio della pittura nello spazio scultura; i tableaux di Vanessa Beecroft utilizzano il linguaggio della pittura nello spazio dei viventi.

Le sue composizioni sono anche sculture; ma non le sculture dei kouros greci, solitari, rigidi, con nulla intorno a loro; sono le sculture di Nicola e Giovanni Pisano, le

sculture di pulpiti di Siena e Pisa, dove la scultura diventa architettura, un'architettura del corpo umano. In realtà ciò che si crea in queste performance è un campo di rapporti, ricordi, fantasie, esperienze tra le donne; i ruoli sono definiti e si crea uno spettacolo visivo dove, a mio parere, lo spettatore senza dubbio entra a far parte di questo spettacolo.

Le performances, a differenza di un quadro o una scultura, presuppongono la presenza dello spettatore con l'effetto che può verificarsi uno scambio significativo. La sua teatralità è legata sia alla fase di preparazione della posta in scena come alla durata dell'evento. C'è, tuttavia, da rilevare che più che una performance secondo le caratteristiche del genere artistico degli anni '70, quelle di Vanessa Beecroft sono più vicine al senso stesso della parola: *to perform*, intrattenere il pubblico con un balletto, un concerto jazz o un'orchestra; a volte con un gruppo di ragazze *oggettivate* (Virilio, 1999: 94).

Lo spettatore, di fronte alle donne apparentemente uguali, in silenzio, inespressive, che meticolosamente obbediscono agli ordini dell'artista - ordini come: non parlare nessun contatto con gli occhi, niente troppo veloce o troppo lento. Nessuna espressione – si trova implicitamente nella situazione di rispettare ordini; Guardare senza toccare; Non avvicinarsi troppo; Nessuno sguardo seducente; Non fissare per troppo tempo con il rischio di umiliazione che suppone che ti prende in fragrante mentre guardi. Queste ragazze sono allo stesso tempo scioccanti e banali, un sogno e un incubo; sono sull'attenti in un vuoto brillante. Certamente le performances di Vanessa Beecroft riassumono con estrema sintesi visuale il ritmo della società degli anni '90; ci dicono molto su come si vive e quali sono i nostri valori. Non c'è nessuna individualità in questa parata collettiva; Vanessa Beecroft utilizza le ragazze più o meno uguali tra loro: giovani, attraenti, con lo stesso tipo di corpo, capelli, a volte utilizza parrucche, le stesse scarpe, uguali accessori e stesso trucco. Si vestono con abiti leggeri o, più spesso, sono nude. Nude più che spogliate, perché indossano tacchi e trucco.

Il gruppo delle ragazze rappresentano un modello "un corpo culturale", che continuamente è immaginato attraverso i nostri mezzi cultura di comunicazione visiva, per questo sono così familiari a noi. Ciò che emerge è che il corpo che vogliamo è un corpo non solo standardizzato, ma riproducibile e di più, di massa producibile. È un corpo che riflette l'estetica della cultura di massa e, di conseguenza, generico e perfetto. Quando sono esposte come opere d'arte, le ragazze di Vanessa Beecroft hanno il potenziale di parlare di come sono oggettualizzate, colonizzate, manipolate dalla

tecnologia. Inoltre ci fanno pensare all'associazione più fantasiosa con la clonazione, l'ingegneria genetica e lo scenario della cultura della replica. Come patatine fritte dell'era digitale, hanno anche l'opportunità di raccontare sulla frenetica ridefinizione di quello che a lungo era stato considerato assolutamente non negoziabile, sul mondo in cui viviamo.

L'ambizione di Vanessa Beecroft è quello di mostrare gli eventi con un impatto così forte visivo che può essere considerato come spettacolo di cultura monumentale. L'artista crea immagini vive, e questo aspetto cambierà tutto. Sebbene la maggior parte delle persone conosce il lavoro di Vanessa Beecroft attraverso le sue foto e video, il fatto di installare persone vive, vale a dire la teatralità dell'evento, fa di queste ragazze, con il loro vagare per la galleria d'arte, qualcosa di molto speciale. Le ragazze non sono altro che elementi visivi. Vanessa Beecroft le sottrae dalla vita reale e le spinge a servire come arte viva nelle pubbliche istituzioni dell'arte. Esse diventano suoi strumenti, suo materiale, semplici contenitori che riempie di diversi significati, catalizzatori per l'attivazione di rapporti sociali tra la sua arte e i suoi spettatori. Forse è ovvio dire che Vanessa Beecroft crea situazioni che portano provocazione e fantasia. Le ragazze alla performance del Insitute Contemporary Art di Londra indossano solo tacchi molto alti e camicie strette; durante l'anno '98 al Museo Guggenheim di New York erano nude con preziose scarpe. Si potrebbe pensare che le ragazze rappresentano non solo i suoi strumenti, ma anche i suoi surrogati; le sue storie sono storie basate in parte sulla sua esperienza; l'artista con la sua creazione raccoglie il filo di un discorso incessante, un discorso che inizia con le sue ossessioni, le sue relazioni conflittuali con la sua immagine fisica e la sua figura.

Dico questo pensando alla sua prima mostra nel 1995: Vanessa Beecroft espose disegni, scritti in forma di diario in cui scrisse tutto ciò che aveva mangiato negli ultimi anni; si tratta di un chiaro esempio del suo rapporto di amore-odio con il suo aspetto fisico, le sue ossessioni di tipo anoressico-bulimico con cibo, l'enfasi sull'aspetto fisico. In relazione a questa idea, trovo interessante dare riflessione ad una proposta nel libro di Josep Toro (1946: 11) dove si considera l'anoressia come una malattia con le componenti sociali e culturali. Solo un'altra malattia della mente, dice, l'anoressia o la bulimia sembrano proprie dello stadio molto avanzato dello sviluppo economico, come quello dei paesi ricchi dell'Occidente. Relativamente alti livelli d'istruzione e reddito sono precondizioni di questa terribile malattia, che ha anche un forte carattere femminile, per la sua sopravvalutazione particolare e tragica dell'immagine del corpo.

L'interesse del libro di Josep Toro, rispetto ad altre analisi di questa malattia che è una delle più studiate dalla comunità scientifica internazionale, radica nel più ampio panorama socio-culturale che egli indica come sfondo ambientale dell'anoressia, concepita come grado estremo di una malattia così diffusa socialmente da coincidere nei loro ideali ed elementi morali con valori e comportamenti che tutti considerano come normale. Chi non è convinto, infatti, che la magrezza è l'aspetto fisico più desiderabile, esteticamente bello e igienicamente sano? Chi non interroga la bilancia per vedere se i suoi sforzi per raggiungere questo ideale danno o no risultato? Se solo qualcuno cade in questa malattia, questo dovuto al fatto che per la maggior parte dei soggetti questo ideale di magrezza sia corretto, i suoi effetti potenzialmente devastanti, per considerazioni più realistiche sopra il relativismo dell'immagine del corpo, il piacere che può dispensare il cibo, così come il rapporto necessario tra salute e alimentazione. Ma l'ideale di magrezza è così imperante che le persone socialmente deboli mentalmente, esposte alla colonizzazione mediatica della loro coscienza, possono portarle a convertirle in un'idea ossessiva che trasforma e distrugge la sua vita. Toro è convinto della natura socio-culturale dell'anoressia. Per lui la prevenzione primaria può consistere solo in una vera e propria rivoluzione culturale. L'ideale di magrezza mobilita meccanismi davvero ideologici ed economici tanto complessi ed estesi, che è perfettamente comprensibile che solo un cambiamento radicale della civiltà potrebbe annullare la coscienza individuale e collettiva.

Vanessa Beecroft, direttamente e cambiando il corpo degli altri, cerca forse di conciliare la rappresentazione della donna ideale con l'esperienza fisica e psicologica del proprio corpo. L'artista sfrutta il processo di percezione e d'identificazione, mescolando spesso e sciogliendo i generi per sottolineare il conflitto tra le immagini esterne e l'immagine di sé, in un modo al tempo provocatorio e di guarigione. Stiamo assistendo a un progressivo cambiamento rispetto ai temi delle performances di Vanessa Beecroft; se in un primo momento le ragazze sono state scelte da lei stessa, vestite con i suoi abiti e selezionate dal "aura" che l'artista vede in esse, con il passare del tempo il processo si è raffinato. Adesso le ragazze rimangono sottili, attraenti, giovani, ma nel corso degli anni è cresciuto il glamour. Sono più eleganti, raffinate, si muovono con più la sicurezza e femminilità. Vanessa Beecroft lavora con una gamma specifica di stereotipi: la studentessa, la showgirl, la pin-up, sexy-girl, la ragazza piena di glamour. Anche se è stato sottolineato l'aspetto autobiografico - ragazze surrogate della sua persona, della sua paura, del suo desiderio di controllo, delle sue fantasie, - questo

aspetto è solo la fase iniziale del suo lavoro; in senso figurato e letterale il suo lavoro inizia al momento in cui si allontana da esso. Le sue performance possono creare istantanee comprensibili, che, però, sono anche pensate per produrre situazioni che causano effetti psicologici allo spettatore. Parte della sfida è, come ho detto prima, l'erotismo esplicito e illecito manifestato pubblicamente. Si tratta di una critica del glamour e dello stereotipo femminile e nonostante il carattere autobiografico, prima di tutto è un fatto poetico e visivo.

Il corpo femminile è al centro del lavoro di Vanessa Beecroft; la visualità della manifestazione è ciò che conta. Lei gioca con look diversi – la vergine, la dominatrice, la spogliarellista dell'Europa orientale, la regina glamour - ma sono look esagerati, feticizzati. Le immagini durante la performance, ma non succede nulla, continuano cambiando. Sono immagini mai statiche. Sono sempre una combinazione di immagini, impressioni, associazioni. Le ragazze sono più stanche durante il tempo della performance. È come se l'immagine visiva comincia a svanire, fino al collasso. Le performances sono come non eventi, perché non c'è la narrazione; è un consumarsi del nulla. Rimaniamo con la memoria, la memoria di ciò che abbiamo visto, o forse solo sognato.

La performance è effimera, dice Vanessa Beecroft, dura tre ore, e poi non esiste più. Mi piace l'idea che alla fine rimane un evento solo nella memoria di chi ha partecipato. Spesso nella memoria raggiunge una bellezza, che quando si realizza non si può godere a causa della confusione (Sironi, 2001: 44). Vi è un forte senso d'immediatezza. Tutto avviene in questo momento, né prima e né dopo. Secondo il critico Pier Luigi Tazzi, Vanessa Beecroft cerca di rappresentare l'irrappresentabile rappresentato; vale a dire che la parata di ragazze nude utilizza lo spazio dell'arte come una scena di una rappresentazione di qualcosa che è stato represso, qualcosa respinto dalla coscienza collettiva della nostra cultura. (Tazzi, 1999 : 95)

La repressione è evidente proprio nel momento in cui l'opera d'arte la rivela. Non è una repressione antica, prende forma qui e ora, e si ripete in innumerevoli forme e rituali che la nostra cultura osserva e utilizza; rituali della vita quotidiana e dei modi della sua rappresentazione; nelle forme di spettacolo dei mezzi di comunicazione, attraverso film, moda, televisione, la pubblicità; in tutti questi aspetti sono il cibo della nostra immaginazione. Le performances sono come un'epifania del cosiddetto femminile, ma in questo caso non ha nulla a che fare con il corpo politicizzato delle femministe; né con il corpo emozionale amorevolmente curato; le ragazze nude di

Vanessa Beecroft sono macchine sessualmente attraenti. Siamo di fronte alla specificità del corpo femminile, apertamente diverso e complementare al corpo maschile in un gioco di contrasti, somiglianze e differenze tra le ragazze che a prima vista sembrano tutto uguali. Il mio intento non è quello di nascondere l'identità femminile o il potere che il corpo femminile ha avuto nel corso dei secoli; faccio un ragionamento artistico: quello che mi interessa è esplorare l'importanza della figura femminile nuda. (Sironi, 2001 : 50)

Nel corso di una conferenza presso il New Museum di New York nel mese di dicembre del '98, Vanessa Beecroft chiarisce la sua posizione sulle prime opere femministe. Per lei la questione della "donna che vuole appropriarsi del suo corpo" non è una questione molto importante, o forse non lo è per nessuno. A differenza delle performances degli anni '60 e '70, con le loro ambizioni utopistiche di ricostruire la completa femminilità, Vanessa Beecroft non vuole convincerci di niente e nemmeno promuovere una causa. Lei afferma la sua autonomia e l'autorità, producendo immagini che sono considerate tabù o troppo provocatorio, o vietate (off limits). A differenza delle sue predecessore femministe, Vanessa spegne la voce, spersonalizza il corpo femminile, conferma la sua immagine come puro spettacolo visivo, caricandolo di una inconfondibile provocazione.

Vanessa Beecroft è molto coerente per quanto riguarda la produzione delle sue immagini, ma forse non pensa ad una onestà etica. Ogni persona che è testimone delle sue performances può pensare quello che crede. Lei con le sue esibizioni mostra il corpo femminile come è e si diverte ad osservare le reazioni. Nell'uso del corpo femminile c'è anche una parte di arroganza con la quale voglio provocare le femministe e abbattere i tabù; la mia intenzione è sia esporre il corpo femminile quanto raggiungere a un grado zero tanto che la nudità perda il suo ambito sessuale. Penso che molte volte per mostrar il corpo femminile, il pubblico prima o poi si abitui. Il mantenerlo nascosto è ciò che genera fantasie e morbosità. (Sironi, 2001 : 55)

Molto diverso era il discorso delle femministe degli anni '70: l'obiettivo era trasformare la donna da oggetto passivo della rappresentazione in un soggetto parlante. L'arte femminista articolava il diritto delle donne a rappresentare i propri corpi e le proprie identità sessuali, attraverso un immaginario vaginale, di rappresentazione teatrale e del corpo, rappresentazioni di temi tabù. Complessivamente la maggior parte di questi lavori sono organizzati intorno alla celebrazione di una categoria universale di donne. L'arte delle donne degli anni Settanta si caratterizza per l'accento nella

rappresentazione delle immagini e degli aspetti del corpo femminile che sono normalmente nascosti; pensiamo di "The Dinner Party", opera di Judith Chicago 1974. Il concetto centrale del quadro è un banchetto triangolare con trentanove posti che rappresentano diverse donne mitologiche e storiche. Ciascuna delle figure ha una tovaglia, posate, bicchiere e piatto che altro non è, o rappresenta in alcuni casi, una vagina. La vagina, è una parte della donna che nel corso della storia si è confusa con il tutto, è così ritualizzata e offerta allo spettatore in un atto di consacrazione. Certamente quello che può accadere quando siamo di fronte a un lavoro come questo è che sembra che l'identità femminile si riduca ad un solo segno dei genitali femminili, che a sua volta, pone a una nozione universale di "donna", mentre si mascherano le reali differenze che esistono in questa categoria. Senza dubbio, ora è troppo facile, con i vantaggi di uno sguardo indietro, rifiutare l'arte delle donne basate sulla fantasia sessuale; il problema di essenzialismo di queste opere non deve far dimenticare l'intervento radicale che questo lavoro ebbe negli anni settanta. A volte è stato in grado di smascherare in una maniera senza precedenti le contraddizioni dentro i codici dominanti del permissivismo estetico e della rappresentazione del corpo femminile.

Le femministe della generazione seguente a Judith Chicago e Miriam Schapiro, l'accusarono di fare un femminismo come ho già detto essenzialista, concentrato principalmente sul rapporto tra corpo e soggettività, di essere un femminismo ingenuo, narcisista e anche razzista. La nuova generazione di femministe ha spostato l'interesse delle "vite" delle artiste ad un'analisi di tipo psicoanalitico di logica della rappresentazione. Laura Mulvey, nel suo saggio "Visual Pleasure and Narrative Cinema"[18] si ispira alle teorie della psicoanalisi lacaniana, di prestare particolare attenzione al ruolo dell'immagine, l'aspetto, l'autore e lo spettatore. Le considerazioni che fa Mulvey sul mondo ordinato da uno squilibrio sessuale, dove il piacere di guardare è stato suddiviso tra attivo / maschio e passivo / femminile, paiono molto interessanti e opportune per considerare alcuni aspetti dell'arte di Vanessa Beecroft e di Cindy Sherman. Vi è un filo conduttore tra il lavoro soprattutto iniziale di Cindy Sherman e le pratiche artistiche di Vanessa Beecroft partendo dalle teorie di Mulvey che sono servite come base per entrambe le artiste. Mulvey spiega come lo sguardo determinante maschile proietta la sua fantasia sopra la figura femminile, che è stata tagliata a misura e convenienza.

Nel suo ruolo tradizionale come oggetto di visualizzazione, le donne sono contemplate e visualizzate insieme con uno sguardo codificato per produrre un impatto

visivo ed erotico così forte che si applica a loro che connotano "per essere – guardate" . Ciò significa che le donne sono esposte come oggetti sessuali. Ed è di questo che parla Cindy Sherman nella sua prima serie del 1977-1980 in bianco e nero, *Untitled Scena* dove l'artista cerca di riflettere gli stereotipi femminili del tempo, donna intellettuale, provocante sessuale, casalinga, utilizzando lo stile (soprattutto nel vestire e nella scenografia) di film di serie B degli anni Cinquanta e Sessanta. Non è la donna stessa quali interessi Cindy Sherman, ma il suo aspetto, la sua immagine, che è, il modo in cui le donne "appaiono" nel film, in letteratura, nella pubblicità, e in generale, nel mondo dei media comunicazione.

Nei primi anni ottanta, Sherman inizia a lavorare a fotografie a colori e di grande formato in cui il corpo è esposto a un aspetto alieno, simbolo dalla cultura patriarcale dominante. L'autrice lavora con lo stereotipo di donna-oggetto, donne esposte a una situazione di voyeurismo: immagini per essere viste e catturate dallo sguardo. Sherman adotta il discorso femminista come riferimento, chiamando in causa il gioco di sguardo "normale" esercitato dall'uomo e cerca di mantenere uno stereotipo che nella nostra società si configura come gabbia dell'immaginario femminile.

Dal mio punto di vista tante sono le affinità tra il lavoro delle due artiste, nonostante i diversi modi espressivi e di orientamento che Cindy Sherman effettua più tardi, quando finisce con l'ideale del reale come rappresentazione per concepire il reale come l'esperienza del trauma. Vanessa Beecroft propone immagini reali di donne prodotte della perfezione, donne dell'era elettronica; sono le immagini che possiamo vedere quotidianamente nelle pubblicità delle riviste, negli annunci e nei programmi televisivi. Vanessa porta il processo di sguardo erotico a zero gradi in un processo di auto cancellazione per la sua evidenza, per il fatto che si mostrano i suoi meccanismi. Ora, queste donne, non diversamente dalle donne stereotipate di Cindy Sherman sono svuotate della loro essenza, sono feticci. Sono donne bellissime, perfette, indossano tacchi alti e accessori alla moda; sono il simbolo degli anni '90. Il trucco è molto attento, quasi esagerato per sottolineare ancora una volta il ruolo delle donne come oggetto del guardare, oggetto erotico proprio dallo sguardo maschile.

Il lavoro di Vanessa Beecroft, a mio avviso, può essere interpretato in diversi modi; vuole svelare i meccanismi della società nella quale viviamo, una società dell'apparenza, e si avvale precisamente degli stessi meccanismi di quella, che è, la scelta di modelli femminili, collaborando con stilisti come Prada e Helmut Lang, ma in uno spazio dedicato all'arte, negli spazi "safe" (sicuri).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ed. Akal, 2001, p. 38.
- Guasch, A.M., *El arte ultimo del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Ed. Alianza, 2005, p 600.
- Hickey, D., *VB 08-36, Vanessa Beecroft Performances*, Ostfildern-ruit, Hatje Publishers, 2000, p.176 .
- Janus, E., “Vanessa Beecroft” , *ArtForum International*, 9 (1995).
- Mulvey, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, 16, pp.6-18.
- Nead, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998, p. 192.
- Pollock, G., “*Feminism and Modernism*” en *Framing Feminism: Art and the Women’s movement 1970-1985*, Londres/Nueva York, Pandora, 1987, p.93.
- Sironi, F., “Le ragazze di Vanessa Beecroft” , *Carnet*, 8 (2001), p.44.
- Spasimo, Palermo: VB62 : Vanessa Beecroft*, Milano, Electa ; Palermo, 2009, p. 93.
- Tazzi, P.L., “Parades”, *Parkett*, 56 (1999), p.95.
- Toro J., *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*, Barcelona, Ed. Ariel, 1996, p 347.
- Vanessa Beecroft : Disegni e pitture : 1993-2007*, Milano, Electa, 2007, p. 120.
- Vanessa Beecroft: performances 1993-2003*, Milano, Skira, 2003, p. 453.
- Virilio, P., *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 196