



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali

Tesi di Laurea

Aboriginal & Queer
Tra politica, arte e fotografia: sfida alle
categorie identitarie dell'Australia
contemporanea

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Franca Tamisari

Correlatrice

Prof.ssa Maria Luisa Ciminelli

Laureando

Simone Gramegna

Matricola 846251

Anno Accademico

2014/2015

ABORIGINAL & QUEER

TRA POLITICA, ARTE E FOTOGRAFIA:
SFIDA ALLE CATEGORIE IDENTITARIE
DELL'AUSTRALIA CONTEMPORANEA

INTRODUZIONE	7
NOTA METODOLOGICA	15
I. LA RAPPRESENTAZIONE DI UN'IDENTITÀ CULTURALE	19
L'UNICA VERITÀ	19
<i>(L'implosione di) un'identità nazionale</i>	19
<i>L'identità australiana</i>	22
<i>La politica del riconoscimento</i>	26
AUSTRALLIANO: BLANCO, VIRILE, PERFETTO	29
<i>La democrazia di un'Australia bianca e maschilista</i>	29
<i>Le identità (omo)sessuali</i>	35
<i>Trasmettere la propria cultura, o la necessità di un archivio</i>	42
POLITICA ED ARTE	44
<i>La distinzione etnica dell'arte australiana</i>	44
<i>Dalla documentazione delle colonie allo stile (di vita) dell'Australia intra-bellica</i>	54
<i>Dall'attivismo politico degli anni Settanta alla rivoluzione dei Novanta</i>	66
II. IDENTITÀ MOBILI ED IDENTITÀ CONTESTATE	81
VERSO UN'ALTRA VERITÀ	81
<i>Costruire per de-costruire</i>	81
<i>Decostruzione, post-colonialismo e queer</i>	87
<i>Marginalità, marginalizzazione ed agency</i>	99
<i>Il mimetismo e la necessità di evitarlo: possono gli inferiori parlare?</i>	102
L'ARTE POST-COLONIALE	107
<i>Kate McMillan</i>	113
<i>Jonathan Jones</i>	115
<i>Daniel Boyd</i>	118
<i>Tony Albert</i>	120
L'ARTE QUEER	124
<i>Leigh Bowery</i>	127
<i>Gary Carsley</i>	129
<i>Luke Roberts</i>	130
<i>Christopher Dean</i>	132

III. CUTTING-EDGE: OLTRE LA RAPPRESENTAZIONE UNICA	135
LE VERITÀ	135
<i>Fotografia, o il mezzo dell'esperienza e della visibilità</i>	135
NON PIÙ SOLO ABORIGENO: CHRISTLAN THOMPSON	141
<i>L'emersione della memoria nascosta</i>	141
<i>Nella divisione istituzionalizzata tra universalità e Aboriginality</i>	144
<i>Cosmopolitamento aborigeno</i>	148
<i>Lost Together</i>	154
NON PIÙ SOLO QUEER: SAMUEL HODGE	162
<i>L'emersione del corpo invisibile</i>	163
<i>Un nuovo uomo tra arte e moda</i>	167
<i>Individualmente universale</i>	173
<i>Hated and Proud</i>	179
CONCLUSIONE	186
APPARATO ICONOGRAFICO	193
BIBLIOGRAFIA	206

A

Adeline

Annie

Aurora

Benson

Caroline

Darius

David

Giulia

Giulia

Samuel

e

Silvia.

INTRODUZIONE

Inserendosi in una dimensione visuale che dimostra piuttosto facilmente quanto la distinzione etnica dei prodotti culturali aborigeni coincida con la polarizzazione etero/omosessuale, questa mia ricerca indaga alcuni aspetti del sistema di ricezione e gestione dell'arte in Australia al fine di restituire dei riflessi della società australiana contemporanea – e, più in profondità, della realtà globalizzata e postmoderna di oggi. Assumendo la cultura non solo come un'esperienza vissuta e vivente, ma anche e soprattutto come una memoria storica, questa tesi celebra il ruolo di artisti diventati bibliotecari e archeologici delle “culture dimenticate”¹: culture rigettate o classificate malamente in archivi e istituzioni politiche che consolidano un unico racconto storico maggioritario impedendo loro l'accesso al materiale che potrebbe strutturarne le stesse esperienze di vita.

Nel tentativo di analizzare e svuotare i dettami di un regime culturale che si è basato (e che, nonostante un ostentato orgoglio multi-culturalista, si basa ancora) su processi di categorizzazione identitaria, il cuore di questo mio progetto pulsa intorno al parallelismo tra teorie post-coloniali e studi *queer*. Nelle conclusioni che ne sgorgano sono soprattutto la *performance*, il video e la fotografia a facilitare l'emancipazione dello spazio fisico e mentale del corpo nascosto. Se la fotografia è il mezzo dell'esperienza², l'imperativo delle ricerche artistiche qui raccontate sembra proprio essere dettato dai concetti di partecipazione e di esperienza del corpo. Attraverso il potere certificante e la natura ibrida di questi *media*, i racconti di chi storicamente non ha mai avuto voce vengono riscattati. Aprendo nuove possibilità di trasformazione intorno al sito di negoziazione dell'identità, l'arte aiuta la propagazione di nuove narrative non-lineari, multiple e diffuse. Del resto non è un caso se nell'estensione potenzialmente infinita delle citazioni e della presenza, l'economicità e la democraticità della fotografia la rendono il mezzo su cui si chiudono le mie osservazioni.

¹ Cfr. Meyer R. & Lord C. *Queer Art & Culture*, Londra, Phaidon, 2013, p. 38.

² Marra C. *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.

Tra arti visive, performatività e politica, dunque, questo mio progetto si dedica alle rappresentazioni artistiche annodate intorno alle categorie razziali e sessuali dell'Australia contemporanea, che sbroglia attraverso la decostruzione derridiana. Nell'approccio comparativo tra teorie post-coloniali e *queer studies*, la fotografia diventa in particolare uno strumento di confronto che (mi) permette di superare i limiti imposti sia all'interno che all'esterno di questi due pensieri assai simili tra loro. Nel riconoscimento degli scambi e delle differenze, la presenza diffusa delle immagini nella cultura postmoderna innesca un'analogia che rende ancora più forte il bisogno di riformulare i dettagli di un modo inefficace di distinguere e gestire l'arte 'dei diversi'.

Se «[i]l *ready made* di cui Duchamp inaugurerà la *performance* è forse semplicemente una specie di fotografia tridimensionale, un'iperimmagine che scompare nella parusia del volume», gli anni Ottanta di certo esasperano non solo l'uso della macchina fotografica, ma anche la cultura del corpo³. Forma di spettacolo, costruzione cosciente e programmatica della propria identità, il corpo è sempre fragile nella sua natura umana, ma diventa presto il mito di un'*agency* straordinaria. Negli anni Novanta, il binomio avanguardista tra arte e vita «non è più l'oggetto dell'opera bensì il soggetto della stessa, non viene descritt[o] dal di fuori ma risulta direttamente interpretat[o] dall'interno, tanto da poter dire che dalla classica struttura bipolare arte/vita il cortocircuito passa a uno schema tripolare: artista/arte/vita»⁴. Immediata sia nell'uso che nell'espressione sensibile, agile, onnipresente, documentazione della realtà e costruzione dell'illusione, la fotografia mette in scena il mondo per poi sfuggirgli, anticipando quella che è la verità del domani.

Del resto, vedersi dall'esterno di se stessi consente di sviluppare uno sguardo ed un pensiero sul proprio corpo che sono in terza persona. Quasi diventando un'ossessione, la propria immagine viene spinta al di fuori del sé alla ricerca di un nuovo rapporto che tenta (spasmodicamente) di conciliare l'interiorità e l'esterno, la (propria) quotidianità e ciò che la perturba. Sia oggetto delle categorie imposte dall'esterno che soggetto e *medium* di denuncia e di riscatto di se stessa, la pelle si fa

³ Cfr. Bailly J. C. "L'immagine assoluta. Tempo e fotografia" in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo* [a cura di Ferrari F., trad. di Borgese E.], Milano, Mondadori, 2007, pp. 77-104.

⁴ Marra C. *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, p. 229.

materia e veicolo malleabile di una politica individuale che spinge l'identità (o le identità, tutte quelle possibili) oltre le frontiere dell'esperienza singola ed unitaria. Anche nella banalità degli autoscatti che circolano sulle piattaforme di *photo sharing*, l'epidermide non è più una superficie che separa, ma che mette in contatto. Mito sovraccarico (e forse sovraccaricato) di significati, sensi e vissuti – benché distanti e (a volte fin troppo auto)referenziali –, i corpi normalizzano anche i territori privati pubblicamente più contestati.

Ormai sono passati più di venticinque anni da quando la teoria *queer* ha irrotto nella sfera accademica (statunitense) accelerando un dibattito teorico già avviato dal femminismo e dal post-colonialismo. Legittimando sviluppi multidirezionali (verso la biologia, la filosofia, la sociologia, e più in generale i *cultural* e *visual studies*), lo spaccato che apre è trasversale, interdisciplinare. Nell'ammirazione della creatività di produzioni culturali alternative, in una società le cui relazioni umane son sempre più mediate e codificate dalle immagini, la fotografia è il dispositivo che (qui) avvia una riflessione non solo artistica, ma anche filosofica, antropologica e politica sulla restrizione delle categorie identitarie.

Se la *pop culture* smette di essere uno specchio delle struttura patriarcale bianca ed eternormativa per divenire un congegno dalla complessità culturale ben più confusa, il contesto dinamico in cui le identità si situano ed interagiscono è uno spazio di mediazione e negoziazione⁵. Il legame tra il vedere ed il sapere è mutuamente costitutivo: forma di produzione del senso, le immagini si riproducono in condizioni esistenziali che permettono la costruzione stratificata di significati differenti. Separando l'osservatore da ciò che osserva, la spazio-temporalità fotografica è frammentata; unendoli, però, il cronotopo visuale si fa esperienza quanto percezione. Preconcetti e contro-stereotipi (non solo) razziali e sessuali si innestano con facilità nel campo del visibile, mentre le nuove tecnologie pompano velocemente le loro riproduzioni in tutto il mondo – digitale, fisico, psichico.

Mentalmente immobilizzate da etichette soffocanti e fisicamente collocate in luoghi espositivi o circuiti separati, l'arte indigena e quella *queer* sono da sempre considerate di minore importanza. 'Meno artistico' rispetto a quello delle personalità esibite negli spazi della trasparenza bianca ed eterosessuale, sia a livello locale che

⁵ Cfr. Evans J. & Hall S. *Visual Culture: the Reader*, Londra, Sage, 1999.

internazionale il genio di un sempre maggior numero di artisti ha però deciso di raccontare la propria memoria, la propria affettività e la propria quotidiana banalità. Pur mantenendo l'individualità del proprio realizzatore, queste arti si sono evolute e si evolvono continuamente; nella contaminazione osmotica tra l'io' e l'altro', scompongono l'individuo restituendo parti estetiche e comportamentiste di un *embodiment* del diverso che sono in realtà universali e incategorizzabili.

Ricercando un reale e una memoria traumatici⁶, attraverso un *coming out* fotografico – che, oltre ad essere atto privato ed artistico, si fa anche azione sociale e politica in un ribaltamento di segno capace di (ri)confermare l'identità di chi non era visibile – Christian Thompson e Samuel Hodge sono i miei casi di studio, i quali sono in grado di dimostrare come la scoperta del sé sia solo un passo del moto che porta verso l'idea progressiva e progressista che, lungi dal voler riformare le strutture sociali in cui si muove e consapevole del carattere discorsivo del linguaggio e della presenza, mira a liberare attraverso l'arte la propria storia ed il proprio corpo. Solleticare i sensi, manipolare il tempo, correggere la memoria, riempire l'assenza, seguire il desiderio: mescolando arte e vita, gli artisti non solo si inseriscono nella rivoluzione dadaista che scardina il sistema tradizionale delle arti fondato sui concetti di autorialità, manualità ed unicità, ma sfidano anche la loro ricezione critica, nonché la loro collocazione all'interno delle gallerie, dei musei, degli spazi dell'arte contemporanea e del mondo sociale.

L'arco cronologico qui preso in considerazione è piuttosto ampio: passando da un discorso assai generale e generalizzato ad uno via via sempre più specifico e dettagliato, si riassume brevemente l'intero corso della produzione artistica australiana. Partendo dal 1788, viene ripercorsa l'arte delle colonie, la mentalità e la politica ad essa associate per arrivare sino ai giorni nostri. Col passare del tempo e delle mie indagini gli argomenti vengono approfonditi sempre più; l'inchiesta meglio articolata inizia nel 1988 e sviscera quindi le tendenze attuali. I motivi di un'indagine sincronica ed estensiva su dibattiti che non solo rimangono all'ordine del giorno, ma risultano anche parecchio accessi, polemici ed abrasivi sono fondamentalmente due. Primo, l'emergenza dei fenomeni particolari che qui verranno affrontati (storici come le leggi razziali, l'attivismo degli anni Settanta o il Bicentenary del 1988; ma anche

⁶ Cfr. Senaldi M. *Enjoy! Il godimento estetico*, Roma, Meltemi, 2003.

teorici come la teoria della differenza delle differenze, la nascita dei *queer studies*, gli sviluppi del post-colonialismo, la globalizzazione, l'ineluttabilità della cultura del consumo, ecc.); secondo, la volontà e la necessità di misurarmi personalmente e direttamente con la contemporaneità in cui sono immerso.

L'arte della contemporaneità australiana (come ogni altro paese capitalista e liberale) attraversa i movimenti liberazionisti occidentali iniziando ad interrogarsi sull'autenticità di una popolazione che, 'perfetta' nel suo maschilismo e nella sua *whiteness* anglosassoni, è stata capace di colonizzare e dominare sia territori che menti. Mentre negli anni Settanta (gli stereotipi di) genere e razza cominciano a confondersi e a mescolarsi, l'arte degli anni Ottanta trasforma l'ordinario e – come Leigh Bowery – lo rompe in pezzi e lo re-inventa. L'arte dei Novanta, divenuta protesi di un corpo inesistente che attraverso forme (auto)narrative si libera inizia invece a tratteggiare le geografie delle esperienze *altre*, tra cui quella di Brook Andrew.

Artista sia di origini aborigene che omosessuale, Andrew sa che la contestualizzazione è un atto mentale necessario, ma cerca di destabilizzarlo documentato attraverso la propria arte e il proprio sé quanto le prime impressioni possano essere ingannevoli, ambigue, condizionanti. L'appartenenza più o meno orgogliosamente ostentata ad una comunità minoritaria focalizza l'attenzione sulle sue esperienze di marginalizzazione, esclusione e discriminazione: è un processo logico inevitabile. Tuttavia, Andrew dimostra come queste rappresentazioni visive delle identità e della cultura indigena e gay siano il prodotto riduttivo di una collettività che non solo è molto più di questo, ma ha anche molto più da dire e da offrire.

Mentre la struttura gerarchica della cultura australiana viene ri-posizionata da una superficie verticale ad una orizzontale in cui scarti, differenze e mutazioni si rincorrono, si influenzano e si combinano, la Storia si fa aperta, mutevole: si inizia a parlare di storie, al plurale. Il policentrismo di questo periodo rende l'identità individuale e quella nazionale fluida e mutevole. Amplificando i concetti di partecipazione e di esperienza, il corpo fisico è sganciato dalla concretezza biologica e dal relativismo cartesiano, il che gli permette di stratificarsi. Inoltre, nel 1995 il mercato dell'arte australiano esplose stimolato sia dagli avanzamenti tecnologici che dalle fiere artistiche e delle biennali: ogni divisione pre-esistente tra arte urbana

mainstream (europea) e arte indigena (intesa ancora come prodotto etnografico) viene finalmente e pubblicamente messa in discussione.

Effettivamente è già a partire dagli anni Settanta che le culture indigene ed omosessuali acquistano una sempre maggiore visibilità e attrattiva socio-politico-culturale. L'avvicinamento alla fine delle ideologie marca per di più una poetica del mescolamento per cui esercizio artistico, manualità e sperimentazione tecnica si contaminano e portano il 'basso' nell'alto'. La cultura di massa si crogiola nel *kitsch*, nell'edonismo, nel prodotto a tutti accessibile. Mezzi di comunicazione, pubblicità, tv, cinema e moda non son più solo settori commerciali, ma iniziano a formare un'estetica che nasce nel contagio reciproco tra *consumer culture* ed arte: ogni stile di vita diventa rappresentabile perché economicamente sfruttabile.

Non solo omosessuale e non solo australiano, nel tentativo di (ri)trovare una fusione tra ciò che è specifico e generale, Samuel Hodge trascende i confini (sub-)culturali e riflette su un'esperienza umana versatile ed universale. Giocando con le convenzioni della fotografia di moda, l'artista rende le preferenze sessuali irrilevanti e l'omosessualità indescrivibile; la sessualità (come l'aboriginalità) diventa allora un costrutto culturale difficile da definire e contenere. Ribaltando i canoni standard e standardizzati non solo della fotografia ma anche della società, Hodge normalizza la *queerness* e trasforma le sue foto in spazi suggestivi e teneri, nostalgici ed intimi. Sono questi i non-luoghi del Terzo millennio in cui chiunque – sia nero che bianco, sia eterosessuale che *queer* – si può riconoscere.

Se da una parte è vero che il globalismo attuale tende a nutrirsi in modo onnivoro assimilando indifferenziatamente qualunque cultura, sub-cultura e contro-cultura, dall'altra è innegabile quanto la normalizzazione dei pensieri post-coloniali e *queer* sia stata spesso strumentalizzata in sterili alterazioni auto-immuni. Nelle economie neo-liberali, le identità vengono ridimensionate in *lifestyle* da cui ottenere il massimo rendimento economico, diventando *target* (di nicchia) che interessano operazioni di *marketing* ben studiate e ancora una volta esclusive. Libera scelta, mobilità, pacifica co-esistenza delle differenze tuttavia non sono obiettivi solo teorici: sono anzi scopi politici sempre più pressanti, i quali trovano (anche) nell'arte un'arma ed uno scudo che, come vedremo, sanno essere assai efficaci.

Nel rifiuto della segregazione, della criminalizzazione e dell'assimilazione, in realtà l'Australia globalizzata e capitalista del 2016 sembra essersi già aperta alle altre

visioni possibili. Tuttavia, sono solo le ristrutturazioni più recenti della politica della Riconciliazione (2008) a fornire una più adeguata politica del riconoscimento capace di rispettare appieno le alterità finora classificate come deboli e trascurabili. A dieci anni di distanza dell'introduzione della politica del New South Wales volta a proteggere gli idiomi indigeni, lo studio delle lingue aborigene diventa ad esempio una nuova Higher School Certificate Subject riconosciuta⁷. Simultaneamente, la Tasmania – ovvero l'ultimo governo australiano a depenalizzate nel 1997 i rapporti sessuali tra individui maschili, adulti e consenzienti – diviene il primo stato australiano ad offrire delle scuse ufficiali alle vittime delle sue leggi anti-gay⁸.

In questo tempo, scoprire che Tracey Moffatt è stata recentemente nominata l'unica rappresentante del paese alla 57^a Biennale di Venezia⁹ stupisce sì, ma soltanto per il ritardo con cui si arriva ad un simile traguardo. Combattendo da sempre per essere riconosciuta come un'artista semplicemente contemporanea, la fotografa e *videomaker* più apprezzata d'Australia diviene il primo cittadino australiano di origini indigene a tenere una personale nel padiglione dei Giardini. Con una carriera pluridecennale ed una fama riconosciuta sia a livello locale che mondiale¹⁰, è dopo un'estenuante lotta portata avanti da più di tre generazioni di artisti 'dissidenti' che la Moffatt riesce a vincere le loro battaglie. Inaugurando un futuro in cui gli artisti qui

⁷ Bagshaw E. "Aboriginal languages to become new HSC subject", in *The Sydney Morning Herald*, 1 dicembre 2015, <http://www.smh.com.au/national/education/aboriginal-languages-to-become-new-hsc-subject-20151130-glbs3w.html>, ultimo accesso: gennaio 2016.

⁸ "Tasmania's the first state to apologise to victims of former anti-gay laws", in *Same Same*, 17 dicembre 2015, <http://www.samesame.com.au/news/13110/Tasmanias-the-first-state-to-apologise-to-victims-of-former-anti-gay-laws>, ultimo accesso: gennaio 2016; Harrison D. "How a Tasmanian gay rights battle influenced the world", in *The Sydney Morning Herald*, 10 aprile 2014, <http://www.smh.com.au/federal-politics/political-news/how-a-tasmanian-gay-rights-battle-influenced-the-world-20140412-zqt2p.html>, ultimo accesso: gennaio 2016.

⁹ Zanoletti M. "Tracey Moffatt rappresenterà l'Australia alla Biennale di Venezia 2017. È prima artista aborigena invitata alla kermesse con una personale", in *Artribune*, 19 dicembre 2015, <http://www.artribune.com/2015/12/tracey-moffatt-rappresentera-laustralia-alla-biennale-di-venezia-2017-e-prima-artista-aborigena-invitata-alla-kermesse-con-una-personale/>, ultimo accesso: gennaio 2016.

¹⁰ Smith K. "Tracey Moffatt to represent Australia at the 2017 Venice Biennale", in *Australia Council for the Arts*, 15 dicembre 2015, <http://www.australiacouncil.gov.au/news/media-centre/media-releases/tracey-moffatt-to-represent-australia-at-the-2017-venice-biennale/>, ultimo accesso: gennaio 2016.

studiati già abitano, la sua mostra (curata da Natalie King) è non un privilegio ma il diritto rivendicato da un'arte che in questo luogo verrà approfondita in tutte le sfumature critiche, le questioni sociali e le contraddizioni politiche che solleva.

NOTA METODOLOGICA

Durante il fortunato periodo di scambio semestrale che ho svolto alla University of Melbourne, da febbraio a luglio 2015, sono rimasto particolarmente colpito dalle illuminati rivelazioni del corso Arts Management della professoressa canadese Amanda Coles. Il suo è un modo di intendere e *fare* cultura che, per esempio attraverso l'industria cinematografica, *deve* saper raccontare la storia della propria soggettività di riferimento dal proprio punto di vista e che negli *inclusive workplaces* deve essere in grado di trarre profitti (anche economici) dalla diversità culturale dei propri collaboratori. Questo elaborato nasce quindi intrecciando simili (ri)valutazioni agli insegnamenti di: Graeme Counsel, dottore che attraverso Cultural Festivals & Special Events mi ha fatto dono di conoscenze antropologiche mai incontrate prima; Susan Lowish, professoressa il cui corso Australian Art mi ha consegnato gli strumenti di base per poter sviluppare un discorso sensato sull'arte australiana; Laura Jovic, docente che coordinando insieme a Rebecca Coates i contenuti di Exhibition Management mi ha preparato ai diversi modi di gestire e 'vendere' l'arte negli spazi ad essa riservati.

La maggior parte del materiale consultato è stato quindi motivato ed indirizzato da questa didattica. Raccolti dapprima in formato cartaceo presso le biblioteche dell'Università di Melbourne mentre il suo portale digitale mi ha successivamente permesso di accedere a contenuti internazionalmente diffusi che sono conservati anche in archivi di terze parti (come ad esempio *JSTOR* o *Informit*), i testi scientifici e i cataloghi come *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988* di Daniel Thomas (1988) si trovano principalmente nella sede centrale della Baillieu Library; quelli di interesse più divulgativo come *ARTAND* sono reperibili online o sono custoditi nei collezioni della Rowden White Library. In particolare, la possibilità di sfogliare qui le più autorevoli riviste settoriali come *Photofile*, *Artlink*, *Art Monthly Australia* e la stessa *Art & Australia* mi ha permesso di sintonizzarmi sugli aggiornamenti e sulle inclinazioni di un'arte australiana viva, caustica ed attualissima.

Effettivamente, è in uno di questi periodici che l'anno scorso è uscita una recensione della produzione di un *photo-media artist* australiano che mi ha parecchio

entusiastico. Apparso nel numero 94 di *Photofile* (la rivista dell’Australian Centre for Photography di Sydney), “Samuel Hodge - Pretty Telling I Suppose” è l’articolo firmato da Chloé Wolifson che ha sostanzialmente dato il via alla mia ricerca. Il bisogno di proporre una rivisitazione del mito dell’uomo australiano attraverso la fotografia, del resto, mi è stata spiegata nella corrispondenza virtuale che mantengo con lo stesso artista. Avvicinato in seguito al desiderio di incentrare sul suo lavoro l’allestimento (teorico) della mostra prevista come studio necessario al superamento dell’esame finale di Exhibition Management, il fecondo scambio di *mail* e messaggi informali nonché interviste che intratteniamo dura ormai da quasi un anno (iniziato nel marzo 2015, questo dialogo è attualmente ancora in corso).

Desideroso di conoscere meglio la produzione e la ricezione di Samuel non solo nella dimensione privata ma anche in quella pubblica, il capitolo a lui dedicato in *Fashion Photography Next* (2014) di Magdalene Keaney mi ha introdotto alle riconsiderazioni che dagli anni Novanta caratterizzano parte delle indagini fotografiche della contemporaneità, facendomi avvicinare al numero 218 dell’*international photographic magazine* newyorkese *Aperture* – nella primavera del 2015 interamente dedicato al *Queer* –, agli argomenti della *queer theory* e dunque ai testi di Judith Butler. Dopo il respiro internazionale del meraviglioso contributo di Richard Meyer e Catherine Lord in *Art & Queer Culture* (2013), è “Queer Today, Gone Tomorrow” di Daniel Mudie Cunningham (2009) a riportarmi però in Australia.

Questo frizzante articolo incorona proprio gli anni Novanta a “decade del *Queer*”. Denunciando l’assorbimento e la normalizzazione (operata soprattutto dai e nei *media*) della carica potenzialmente innovativa e rivoluzionaria di questa identità, Cunningham lamenta la mercificazione del *queer*, il quale è stato ridotto ad un mero *lifestyle* capace di contenere metonicamente il quasi-sinonimo “*metrosexual*” (una categoria che oggi è a sua volta fuori moda). Inseguendo la necessità di una riconsiderazione critica delle eredità degli studi *queer*, la forza e la teoria di un tale pensiero si scontrano con un’etica neo-conservatrice che elogia la famiglia ‘tradizionale’, mentre gli attacchi al femminismo sono accompagnati dalle aperte avversioni di una Chiesa che sembra essersi fatta in qualche misura meno intollerante ma che di fatto rimane ostile verso “chi vive nell’errore”.

In questa situazione, la polemica di Cunningham è stata scritta quasi sette anni fa ma è oggi viva più che mai. Anzi, la sintetica retorica della parità dei diritti mi

pare un tentativo istericamente parossista non più sufficiente. Se il *queer* diventa spettro di se stesso, nel termine anziché scoprirsi ci si nasconde, assecondando una situazione di apatia politica che, oltre ad avvicinare tra loro molti paesi occidentali, accosta ed omogeneizza i diritti ed i bisogni delle alterità che non è capace di gestire. Allora non è un caso se nello stesso numero di *Art & Australia* (ed esattamente il 4, volume 46) poche pagine prima di “Queer Today, Gone Tomorrow” è stampato l’interessantissimo “Shifting Identities: Tony Albert, Daniel Boyd and Christian Thompson” di Stephen Gilchrist.

«L’apparenza può essere ingannevole»: mentre gli editori di *Art & Australia* citano il direttore della 53^a Biennale di Venezia Daniel Birnbaum nell’affermare che lo spirito dell’edizione dell’inverno 2009 vede l’arte come «[i]l sistema dei padiglioni [i] un palcoscenico perfetto su cui sfidare le nozioni di identità culturale e politica»¹, Kelly Gellatly, col suo *101 Contemporary Australian Artists* (2012), e Jennifer Barrett e Jacqueline Millner, nel loro *Australian Artists in the Contemporary Museum* (2014), mi hanno aiutato infine a scorgere come gli obiettivi *queer* non siano poi così tanto diversi dalla sarcastica audacia dei *city-based artists of Indigenous Australian origins*.

Il mio percorso si è richiuso naturalmente su se stesso con una visita agli spazi della Kaldor Public Art Projects a fine giugno – periodo in cui attraverso *Marina Abramović: In Residence* (24 giugno - 05 luglio 2015, Sydney) sono entrato in contatto diretto con le ricerche ed il pensiero di Christian Thompson. Essendo uno dei dodici *Australian Residency Artists* che negli *Evenings in Residence* hanno vissuto per alcuni giorni al Pier 2/3 di Sydney, Thompson mi ha offerto non solo la propria visione del programma dell’Abramović, ma anche nuove nozioni sui concetti di identità, ibridità culturale e storia. Già citata dalla professoressa Lowish nelle sue lezioni, la controversia circa queste rappresentazioni mentali (e visive) è divenuta al di là di tutto l’anima della mia tesi.

In ambito artistico, la vena *queer* e quella aborigena spingono un sangue assai creativo, il quale alimenta e contagia diverse direzioni di ricerca che in questo studio entrano in collisione. Certo, il tutto è irrorato da un immaginario post-modernista; le categorie non esistono, i ruoli sono confusi: i retaggi del femminismo occidentale asfaltano una prospettiva che senza gli anni Novanta americani non avrei mai potuto

¹ “From the Editors”, in *Art & Australia*, vol. 46, no. 4, inverno 2009, p. 627.

percorre. Ecco perché, trattandosi di argomenti estranei alla mia carriera studentesca pregressa, questi approfondimenti si rifanno a ricerche autonome che si concludono verso la fine del gennaio 2016 e che sono costruite su una bibliografia scientifica quasi esclusivamente anglofona.

Mentre la storia dell'arte australiana e le indagini post-coloniali sono scritte maggiormente da pugnì australiani, i *gender studies* sono sviluppati soprattutto da autori di nazionalità statunitense. Le riflessioni filosofiche e letterarie intorno ai concetti appoggiati dal femminismo nel nostro paese sono senza dubbio interessanti, ma le questioni dell'*agency* (connesse in modo speciale all'arte) e quelle prettamente australiane non sono trattate in modo esaustivo in Italia – territorio che, tra l'altro, ho scoperto essere tendenzialmente refrattario a certi argomenti di confronto anche nell'ambito accademico. Impaziente di contribuire alla necessità di argomentazioni e posizioni interne anche alla letteratura italiana, la mia personale e limitata partecipazione in questo esuberante dibattito riporta solo alcune delle citazioni in lingua originale; salvo dove diversamente indicato, è per tutti gli elencati motivi che le traduzioni in italiano sono invece mie.

I. LA RAPPRESENTAZIONE DI UN'IDENTITÀ CULTURALE

L'UNICA VERITÀ

(L'implosione di) un'identità nazionale

Cosa significa essere australiano, come percepiscono gli australiani il proprio paese: per secoli gli artisti hanno creato opere d'arte la cui dichiarata intenzione è il ritratto delle esperienze australiane. La propria terra, il proprio popolo, i propri problemi. Dopo un'introduzione socio-culturale e soprattutto politica, attraverso gli esempi storici che arrivano principalmente dalle collezioni statali di arte contemporanea australiana questo capitolo svela come e quanto alcune immagini abbiano aiutato a formare l'identità e la rappresentazione che gli australiani hanno di se stessi e del proprio paese. Benché l'arte contemporanea australiana sia oggi incorniciata dal quadro generale dell'arte di un mondo globalizzato ed internazionale, la consapevolezza di un'appartenenza geografica particolare e la ricerca di un'identità nazionale hanno da sempre contraddistinto le produzioni culturali di questa popolazione¹.

Effettivamente, una delle più interessanti letture dell'identità culturale del continente che è possibile effettuare attraverso le arti restituisce un ritratto degli australiani continuamente impegnati nel processo di auto-reinventarsi e reinventare la propria idea di Australia². Questo atto auto-determinativo nasce dall'incontro-scontro tra il bagaglio culturale di un individuo e quello di un altro. È un'azione che, criticamente ragionata, porta al riconoscimento della molteplicità di ciò che può essere definita una geografia psicologica atta a determinare la profondamente evocativa idea di nazione. E le arti – siano esse elitiste, popolari, di massa,

¹ “Australian Modern and Contemporary Art”, in *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/public/page/themes/australiancontemp>, ultimo accesso: dicembre 2015.

² McPhee H. “Cultural Identity in the Arts”, in *Australian Government: Department of Social Services*, 2014, <https://www.dss.gov.au/our-responsibilities/settlement-and-multicultural-affairs/programs-policy/a-multicultural-australia/programs-and-publications/1995-global-cultural-diversity-conference-proceedings-sydney/culture-education-and-language/cultural-identity-in-the-arts>, ultimo accesso: dicembre 2015.

comunitarie od individuali – sono il cuore pulsante di questo rito, sia in termini positivi che negativi.

Attualmente, la ricerca di un'identità nazionale è divenuta (quasi) irrilevante. All'interno dei confini di quest'enorme isola esistono ormai molteplici 'Australie' e una vastissima gamma di artisti le (re)interpretano incessantemente. Ciò che più colpisce, tuttavia, rimane la tendenza (non solo) tipicamente australiana di definirsi in opposizione agli 'altri'. Questo contrasto si manifesta già nelle prime colonie, in cui una cultura rigidamente imperialista cerca di imporsi schiacciando una delle più antiche e flessibili culture esistenti sulla terra, quella nativa. A partire dall'Ottocento, la tensione tra centro e periferia si inasprisce non solo nel rapporto tra l'Europa e l'Australia, ma anche in quello tra australiani indigeni e non-indigeni. L'esperienza australiana si colloca letteralmente ai confini del mondo; la cultura europea viene trasportata via mare in un luogo a cui non appartiene col chiaro obiettivo di costruire un legame tra terra e uomo. In una prospettiva imperiale, lo stesso embrione della cultura australiana appare ossimorico; è una «ferita narcisistica» che si allarga sulla presunta superiorità dell'uomo britannico³.

Eppure l'Australia è inizialmente il luogo dei reietti, dei detenuti; è un luogo di 'seconda scelta'. Gli artisti – migranti o *Australian-born* –, quasi per definizione, tendono da subito a sfidare questo *status quo*, architettando più o meno volontariamente una discussione in cui la diversità culturale pone le basi della cultura del paese stesso. Dopo oltre duecento anni di scambi a volte unilaterali e spesso violenti, la comunicazione si è aperta ad una pluralità di voci che ora si levano in modo sempre più prepotente al fine di essere ascoltate e riconosciute come esistenti. D'altra parte, nel discorso politico sul multiculturalismo delle diversità, il valore della diversità stessa è stato gradualmente riconosciuto come fondamentale.

Dedicandosi alla sovversione delle condizioni attuali, le arti tentano di dare un senso all'esperienza australiana sfidando l'*establishment*, parlando in vece dei lavoratori, degli uomini e delle donne comuni. Conficcati in un sistema troppo rigido, costruito ed esclusivo, i vecchi paradigmi della cultura dominate del maschio bianco ed eterosessuale vengono messi in discussione di recente. Se col passare del tempo il discorso sulla politica dell'identità si è fatto sempre più liberale, è solo partire dagli

³ McPhee, 2014.

anni Settanta si inizia a favorire un'identità culturale australiana marcata da chi viene incluso e non più da chi viene escluso, in una prospettiva che non solamente viene applicata al presente, ma innesca anche una revisione del passato.

Sebbene il dibattito risulti ancora lontano dall'essere risolto, nella seconda metà degli anni Settanta l'Australia Council⁴ adotta una nuova (seppure incerta) politica d'inclusione e il principio di multi-culturalismo sposta lo sviluppo di una politica basata sull'equità, sulla giustizia e sui diritti individuali dalla responsabilità individuale a quella pubblica. Mentre nel 1975 viene fondato l'Ethnic Arts Committee che porta allo sviluppo di una Ethnic Arts Policy che si focalizza sul supporto delle attività artistiche tradizionali ed etniche, nel 1982 viene accolta la prima Multicultural Policy e alla fine del XX secolo l'idea di una cultura nazionale omogeneizzante, omogenea ed omogeneizzata da un'eredità lineare viene definitivamente abbandonata⁵. Attraverso la Creative Nation, una politica culturale che mira a rinforzare e celebrare la percezione della realtà così com'è, le diversità culturale, cross-culturale, locale e regionale si propongono di fornire una mappa più veritiera della nazione australiana.

Mostrando ancora delle resistenze verso il riconoscimento delle "identità possibili" ed alternativamente valide, l'atto del *labelling* ("etichettatura", "categorizzazione") in campo artistico riflette una mentalità e una politica che sono state a lungo governate dalle forme di dominazione imperiali dell'uomo occidentale, e nello specifico di quello britannico. Questo atteggiamento, che in varie forme persiste tutt'oggi, viene rabbiosamente combattuto ormai da più di tre generazioni di artisti che contraddicono i tradizionali canoni di categorizzazione binaria. Le opposizioni socio-identitarie ed artistiche sono ormai disorganiche e disorganizzate, multiple. Se da un parte gli artisti australiani contemporanei non si lasciano incasellare in poli che oppongono la *whiteness* alla *blackness* o il maschile al femminile, dall'altra si inseriscono in entrambi.

⁴ L'Australia Council for the Arts è il principale organismo di finanziamento e di avviso per le arti. del Government of Australia. Il suo scopo è arricchire la vita della nazione supportando e promuovendo appunto le arti. Cfr. "Australia Council for the Arts", in *Australian Government*, <http://www.australia.gov.au/directories/australia/australia-council>, ultimo accesso: gennaio 2015.

⁵ McPhee, 2014.

Il moto di contaminazione perpetuo tra identità individuali ed identità collettive dimostra come in un mondo assoggettato alle leggi della globalizzazione e della *consumer culture* ogni tentativo di catalogazione dell'arte e delle esperienze della società che l'ha partorita risulti ormai non solo fuorviante e restrittivo, ma anche inadatto a contenere situazioni che, per loro stessa natura, sono mobili e contestate. Allontanandosi dalla ricerca di un'unica identità nazionale inseguita per più di due secoli, l'arte dei 'reietti' non vuole affatto riformare la trasparenza della figura dell'uomo australiano bianco ed eterosessuale al fine di sostituirla con un'altra. Al contrario: l'assunzione di nuovi punti di vista critici risponde alla necessità di demolire questa singolarità statica accettando ed accogliendo all'interno del multiculturalismo della società e della politica contemporanea le differenze umane a lungo taciute e non ammesse, correggendo le percezioni ostili a cui sono sempre state assoggettate.

L'identità australiana

Il forte sentimento culturale e nazionalistico dell'Australia post-coloniale ha a lungo cercato di scoprire – o, per meglio dire, inventare – un carattere, un *ethos* e una tradizione che fossero 'autenticamente' australiani. Tuttavia, è solo intorno agli anni Sessanta che gli studiosi australiani iniziano ad impiegare l'espressione «national identity» con riferimento ad un progetto di tale portata⁶. Negli anni Novanta dell'Ottocento come del Novecento un programma simile è stato frequentemente associato al nazionalismo politico⁷, mentre gli sforzi governativi degli anni Quaranta e Cinquanta hanno mostrato ben poca simpatia verso i nazionalisti della cultura. Oggi, al contrario, si è tornati ad un tentativo volto a ritrasformare l'identità nazionale del paese attraverso un atteggiamento decisamente più liberale ed aperto. Ad ogni modo, ciò che è spesso stata definita come la ricerca di un'essenza dell'essere

⁶ Inglis K.S. 1988 "Multiculturalism and National Identity", in Price C. A. (ed.) *Australian National Identity*, Canberra, Academy of the Social Sciences in Australia, 1991, p. 14.

⁷ Phillips A. A. "Cultural Nationalism in the 1940s and 1950s: a Personal Account", in Head B. & Walter J. (eds.) *Intellectual Movements and Australian Society*, Melbourne, Oxford University Press, 1988, p. 138.

australiano, dell'«Australianness», non è altro che una ricerca identitaria⁸ e questa indagine costituisce solo uno dei molti aspetti che compongono la multi-sfaccettata “politica dell'identità” di questo paese.

L'uso politico del termine “identità” nei paesi di lingua anglofona occorre solo in tempi piuttosto recenti⁹; non qualificato dall'aggettivo “nazionale”, il vocabolo si fa strada nel linguaggio comune intorno agli anni Cinquanta. Sin dalle origini psicoanalitiche dell'opera di Erik Erikson¹⁰ sulla crisi identitaria tra i giovani adolescenti americani e afroamericani, il concetto di identità ha velocemente attirato a sé l'attenzione della Storia e delle scienze sociali. La parola “identità” attualmente non viene utilizzata solo per organizzare la nostra conoscenza su dati tipi di conflitti politici contemporanei, ma anche per re-inquadrare e ridefinire la consapevolezza critica di un passato in cui il termine non è mai stato usato. Tali applicazioni appaiono subito evidenti in un contesto come quello australiano. È almeno dal 1966 che gli attivisti indigeni vi ricorrono nel tentativo di spiegare i loro problemi e i loro obiettivi politici; spesso, inoltre, il termine è stato usato per portare alla luce i difetti, le mancanze e le insicurezze del carattere ossessionatamente ‘bianco’ della cultura australiana¹¹.

Fino agli anni Ottanta, comunque, l'identità è stata commentata ed indagata al singolare; l'unica possibilità ammessa era quella di un'unica identità culturale. Pensando ad un nucleo di attributi, valori e atteggiamenti discernibili e distinguibili, la popolazione ‘genuinamente’ australiana viene definita da un'esperienza comune, condivisa e condivisibile da tutti – o, meglio, da tutti i partecipanti all'esperienza dominante. Mentre vengono legittimati simboli, eventi e cerimonie pubbliche con l'esplicito scopo di costituire uno spirito australiano, le fratture interne ad un mondo dichiaratamente tradizionalista si fanno sempre più profonde. Questi simboli ed eventi – la bandiera, l'Australian Day, l'Anzac Day o il Bicentenary –, infatti, vengono

⁸ Cfr. Stokes G. “Introduction”, in Stokes G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-20.

⁹ Stokes, 1997, p. 2.

¹⁰ Cfr. Erikson, E. H. *Childhood and Society*, New York, W. W. Norton, 1951; Erikson, E. H. *Identity: Youth and Crisis*, Londra, Faber & Faber, 1968.

¹¹ Stokes, 1997.

supposti a significanti di un'identità australiana che pare partecipativa, ma che in realtà si muove in modo strettamente esclusivo¹².

Per alcuni, tuttavia, questa discussione mostra solo quanto l'Australia manchi di sicurezza di sé a livello nazionale. Noto in termini culturali e antropologici come «cultural cringe»¹³, questo fenomeno a volte sfocia nel suo opposto, la «cultural overconfidence»¹⁴. La ricerca di un'identità partorisce allora prodotti dal fine pratico e correttivo, delineando la direzione di ciò che gli australiani *dovrebbero essere* piuttosto che il ritratto di ciò che sono realmente. Sin dalle prime invasioni e dai primi insediamenti, dunque, pretese e rivendicazioni circa un'identità politica, sociale e culturale unica ed unitaria sono spesso state avanzate al fine di persuadere gli australiani a riformare i propri stili di vita. In questo senso, giornalisti e storici, romanzieri e artisti non solo cercano di contornare le peculiarità di questa nuova popolazione, ma provano anche a riformarlo e 'migliorarlo'.

Nella sua accezione più rudimentale, affermare la propria identità significa distinguere se stesso dall'«altro»: un altro individuo, un altro gruppo sociale, un altro popolo. Reclamare un'identità personale o collettiva è un mezzo di riconoscimento che legittima valori, credenze ed esperienze percepiti come comuni. Concentrandoli, questi costrutti vengono separati con determinazione da quelli considerati altrui. Schemi di classificazione e categorizzazione diventano allora essenziali nell'interazione sociale, poiché nella differenziazione forniscono le basi del senso identitario stesso.

Come i concetti che utilizziamo per dare i nomi agli oggetti e nominare le idee, le categorie identitarie [...] ci permettono di applicare appellativi a noi

¹² Stokes, 1997.

¹³ Nei *cultural studies* e nell'antropologia sociale, il «cultural cringe» è un complesso di inferiorità interiorizzato che porta la popolazione di un paese a rigettare la propria cultura poiché percepita come inferiore a culture di altri paesi. Strettamente imparentata al concetto di mentalità colonialista, spesso si rifà ad atteggiamenti anti-intellettualistici verso pensatori, scienziati e artisti originari di una nazione coloniale o post-coloniale. Si può inoltre manifestare negli individui come una forma di alienazione culturale. In molti casi il termine ha accezioni peggiorative e viene utilizzato come veicolo di affermazione dei valori della cultura nazionale. Cfr. Phillips A. A. "The Cultural Cringe", in *Meanjin*, vol. 9, no. 4, 1950, pp. 299-302.

¹⁴ Cfr. Wallace-Crabbe C. "Beyond the Cringe: Australian Cultural Over-Confidence", in *Age Monthly Review*, vol. 9, no. 12, 1990, pp. 5-8.

stessi e agli altri, di formare idee su chi siamo e su chi sono le altre persone, di determinare il luogo che occupiamo insieme alle altre persone sia nel mondo che nella società. Infine, come mezzo di riconoscimento dei membri di un dato gruppo [...] l'identità fornisce il quadro di interpretazione, di pre-annunciazione o di organizzazione del nostro comportamento o di quello degli altri¹⁵.

Come è ovvio, le funzioni cognitive basate su un resoconto della performatività delle categorie identitarie influiscono direttamente sulle loro rappresentazioni collettive sociali, culturali ed etniche, ponendo un insormontabile confine tra il proprio gruppo sociale e quelli degli 'altri'. I simboli, nella loro forma di segni caratterizzanti (come distintivi, emblemi e bandiere, ma anche i dipinti), sono strumenti che indicano un contenuto che demarca a sua volta i limiti dell'identità di gruppo. Asserire la propria identità determina sempre in modi più o meno intenzionalmente benigni o funesti la costruzione di un 'altro'.

La formazione di un'identità – sia essa individuale o collettiva – è per definizione dinamica ed interattiva; è un processo sociale fluido che lega in modo indissolubile l'identità personale dell'individuo alle relazioni della comunità. Dove esiste un 'io' esiste un 'noi' e un 'loro', nonché tutte le rappresentazioni che ne conseguono. È un'attività dialogica:

Definiamo la nostra identità sempre in dialogo con, a volte in lotta contro, ciò che i nostri altri significativi vogliono vedere in noi. Anche dopo essersi svincolati da questi altri – i nostri genitori, ad esempio – [...] la conversazione con loro continua nel nostro intimo finché abbiamo vita¹⁶.

Un dialogo simile può assumere molte forme. Nel confronto-scontro, gli "altri significativi" possono essere reali o immaginati; *leader* politici, storici o artisti a

¹⁵ «Like the concepts we use to put names to things and designate ideas, identity categories [...] enable us to put names to ourselves and to others, form some idea of who we are and who other people are, and ascertain the place we occupy along with other people in the world and in society. Lastly, as a means of recognizing the members of a particular group [...] identity provides the framework for interpreting, predicting or managing our behaviour or that of other people». In Peressini M. "Identity: A Card with Two Faces", in *UNESCO Courier*, giugno 1993, p. 16.

¹⁶ «We define our identity always in dialogue with, sometimes in struggle against, the things our significant others want to see in us. Even after we outgrow some of these others - our parents, for instance - and they disappear from our lives, the conversation with them continues within us as long as we live». In Taylor C. *Multiculturalism and 'The Politics of Recognition'*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 32-3.

sostegno della loro visione invocano una memoria collettiva in linguaggi scritti, orali, visivi o simbolici che puntano a legittimare la validità della loro argomentazione. Di conseguenza, la natura di una comunicazione di un punto di vista superiore risulta essere sorda ai discorsi altrui e genera in se stessa controversie difficili da appianare¹⁷.

Le definizioni di identità sono per loro stessa natura conflittuali: questo non è un fenomeno sconosciuto, anzi. Dalle manifestazioni più violente delle ideologie nazionaliste alle rivalità etniche passando per le battaglie locali sulla conservazione del patrimonio culturale ed ambientale, l'identità politica si pone certo come una resistenza alle minacce che arrivano dall'esterno, ovvero da altri gruppi e società; d'altra parte, però, ostilità di questo tipo si trasformano facilmente e velocemente in guerre (sia teoriche ed intellettuali che realmente sanguinarie) in cui le risorse materiali o ideologiche di una collettività vengono difese fino allo sfinimento. Coinvolgendo direttamente l'esercizio del potere, la politica delle identità occorre sia all'interno che all'esterno della società e le diverse interpretazioni stabilite su testi, immagini, simboli, tradizioni o comportamenti assunti come fondativi influiscono sul corso della politica stessa.

La politica del riconoscimento

Al centro del dibattito contemporaneo sulle identità si colloca la “politica del riconoscimento”, in cui le esperienze minoritarie ed oppresse anche attraverso l'arte asseriscono e giustificano non solo il loro sistema e la loro struttura, ma anche la loro stessa esistenza. Come afferma Taylor:

[L]a nostra identità è parzialmente formata dal riconoscimento o dalla sua assenza, spesso dal disprezzo degli altri[;] quindi una persona od un gruppo di persone possono soffrire di un reale danno, una reale distorsione se le persone o la società che li circonda restituiscono una loro immagine confinante, degradante o spregevole. Il disconoscimento od il misconoscimento possono

¹⁷ Stokes, 1997.

far male, possono essere una forma di oppressione che imprigiona qualcuno in un modo d'essere falso, alterante e ridotto¹⁸.

La politica identitaria, del resto, è aggressiva: impone rappresentazioni arbitrariamente ritenute comunitarie e, valutando la ricezione e la resistenza che queste incontrano, specifica le dinamiche di separazione a cui individui e gruppi debbono obbedire e sottostare. In società multiculturali come quella australiana questo processo continua a costituire una forma di oppressione che per anni si è perpetuata e ancora si perpetua anche con le arti, le quali producono etichette che, incollate alle realtà dell'alterità, disprezzano e denigrano non solo l'indigeno e l'omosessuale, ma anche la donna ed il migrante¹⁹. Le difficoltà politiche si induriscono così sempre più in opposizioni dogmatiche apparentemente incommensurabili ed incolmabili che separano con decisione le categorie della differenza. Tra un gruppo sociale e l'altro, tra superiori ed inferiori non esistono compromessi: si può essere solo nemici.

Dove il dominante definisce l'identità del dominato, le imposizioni sono inequivocabilmente negative e precludono ogni possibilità di re-definizione o ri-negoziazione. La retorica identitaria semplifica quindi in modo eccessivo la varietà interna dei gruppi, impedendo il riconoscimento della serie di qualità e di valori condivisi anche dall'altro gruppo; rinforzando l'isolazionismo, l'auto-assimilazione e l'intolleranza, questo fenomeno noto come l'«identity trap» di du Preez²⁰ allarga sempre più il divario tra due parti che non riescono ad essere amiche.

Se le istituzioni formali e i codici legali di condotta rafforzano definizioni di identità che sono inflessibili e soffocanti, allora l'*Apartheid* del Sud Africa e la politica della “protezione” dell'Australia diventano conseguenze inevitabili. È per superare queste situazioni che la lotta per il riconoscimento diventa vitale. Quando questi

¹⁸ «[O]ur identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person or group of people can suffer real damage, real distortion if the people or society around them mirror back to them a confining or demeaning or contemptible picture of themselves. Nonrecognition or misrecognition can inflict harm, can be a form of oppression, imprisoning someone in a false, distorted, and reduced mode of being». In Taylor, 1992, p. 25.

¹⁹ Stokes, 1997.

²⁰ du Preez P. *The Politics of Identity: Ideology and the Human Image*, Oxford, Blackwell, 1980, p. 71.

sistemi di dominazione proibiscono la rinegoziazione dell'identità nera e di quella gay e limitano i gruppi soggiogati in opzioni di comportamento e attività socio-economico-politiche assai restrittive, le trappole identitarie impediscono l'avvio del moto liberatorio del riconoscimento e della legittimazione. In circostanze simili è allora fondamentale scardinare, ribaltare e riformare l'autorità che istituzionalizza le ideologie delle differenze che definiscono e annullano ogni identità individuale partendo dal basso.

A causa della repressione di ogni altra forma di espressione, i moti rivoluzionari spesso iniziano col proporre un *revival* culturale dell'identità. Recuperando vecchie tradizioni o inventando di nuove, vengono tracciate storie e rappresentazioni da e per se stessi. Proponendo nell'archivio un idioma innovativo, gli oppressi si ribellano. È nel segno di questa rivolta che viene prodotta l'arte post-coloniale e quella *queer*; la loro particolare enfasi sul valore dell'identità, la loro concettualizzazione, la loro formazione e il loro rinnovamento mirano a riappropriarsi di un'identità che è auto-definita, e non più decisa dall'oppressore. La consapevolezza di occorrere in un tempo laico e seriale in cui il concetto di continuità viene irrimediabilmente danneggiato dalla globalizzazione si aggrappa alla necessità di una narrativa basata sull'appartenenza identitaria. Rompendo col passato, sia la nazione che ogni altro tipo di comunità può ora creare la propria storia e le proprie tradizioni²¹.

Nelle democrazie capitaliste e liberali le preoccupazioni identitarie ispirano anche l'attivismo politico di movimenti come il femminismo, la liberazione gay e l'auto-determinazione indigena. Lo scopo comune è quello di raggiungere un riconoscimento egualitario sia in termini politici che simbolici. Una nuova visione politica, societaria ed economica viene allora proposta dalla soggettività di individui che si divincolano dalle catalogazioni loro imposte dall'alto e che si riappropriano così di ciò che è stato loro sempre privato. Raggiunta anche attraverso l'arte, la nuova visibilità mediatica garantisce loro il riconoscimento di un'esistenza fisica reale e la legittimazione di una memoria sociale a lungo taciuta.

²¹ Stokes, 1997.

AUSTRALIANO: BIANCO, VIRILE, PERFETTO

La democrazia di un'Australia bianca e maschilista

Fino agli anni Ottanta, gli australiani indigeni sono stati considerati come inadatti a sostenere il potere ideologico capace di sfidare le prerogative dello stato australiano²². Più recentemente, nel tentativo di influenzare le sue politiche, gli attivisti aborigeni hanno sviluppato argomenti ed idee che si basano proprio sulle nozioni di identità aborigena. La questione di chi sia un 'vero' aborigeno o *Torres Strait Islander* è centrale nei conflitti la cui intenzione è fornire un accesso alle risorse politico-economiche e culturali. Per questo motivo il problema circa la auto-(rap)presentazione aborigena – agli organi di governo australiani, ma anche a e tra loro stessi – diviene un problema urgente e di natura pragmatica²³.

Sin dal principio dell'invasione bianca, è la stessa categoria «aborigine» ad assistere il processo di colonizzazione. Catalogando le popolazioni aborigene come “altri” primordiali o primitivi”, i bianchi affermano allo stesso tempo la superiorità della loro identità collettiva europea. Tali concezioni montano parte del fondamento con cui vengono attuati l'espropriazione e la rimozione della comunità indigena dalla propria terra, la loro eliminazione violenta ed il diniego dei loro diritti politici. Le prime concezioni europee di una natura (umana), di un carattere o di un'identità aborigeni inferiori vengono cementificate dalle teorie scientifiche della biologia e dell'antropologia del XIX secolo²⁴. Se da una parte la repressione degli aborigeni viene legittimata dalla scienza, dall'altra ritrarre gli aborigeni come un gruppo omogeneo suggerisce quanto le culture e le identità degli abitanti originari siano state uniformate ed omogeneizzate²⁵, almeno nelle rappresentazioni. Benché il concetto di identità collettiva auto-consapevole non fosse certo loro estraneo, questo era più che

²² Howard M. C. (ed.) *Aboriginal Power in Australian Society*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1982, p. 1.

²³ Stokes G. “Citizenship and Aboriginality: Two Conceptions of Identity in Aboriginal Political Thought”, in Stokes, 1997, p. 1.

²⁴ Attwood B. “Introduction”, in Attwood B. & Arnold J. (eds.) *Power, Knowledge and Aborigines*, Bundoora (VIC), La Trobe University Press & National Centre for Australian Studies, 1992, pp. i-xvi.

²⁵ Cfr. Stokes, 1997.

altro associato al senso di appartenenza al luogo, ai legami genealogici e alla cultura stessa²⁶.

Poiché le ideologie di un'inferiorità aborigena vengono non solo mitizzate e credute da entrambe le parti, ma anche istituzionalizzate tra il 1890 e il 1950 dalla legge, dai programmi di protezione, segregazione ed educazione governativi, questa percezione sopravvive alla fine della natura coloniale dell'Australia moderna continuando a porsi come un potente strumento di dominazione sia fisica che culturale. Mentre la critica della politica aborigena si sforza di raggiungere uno *status* per cui l'identità dell'uomo indigeno viene ribaltata e riassegnata da chi si riconosce come tale, i soggetti aborigeni hanno dovuto interiorizzare argomenti europei per difendersi. Dopo azioni segregazionali e successivamente assimilative, concetti quale l'auto-determinazione, la cittadinanza e la giustizia si mescolano allora alla forza della tradizione indigena, producendo un nuovo sistema culturale misto che non è né tradizionalmente aborigeno né strettamente occidentale.

Accumunati tra loro non tanto dal non-essere 'bianchi' quanto dall'essere oppressi, gli aborigeni finiscono per comporre l'ennesimo gruppo etnico che viene opposto alla perfezione dell'uomo bianco britannico il cui razzismo è stato istituzionalizzato con la White Australia Policy del primo anno del Novecento. Rifiutando le leggi razziali sull'immigrazione col passaggio del *Racial Discrimination Act* nel 1975 e coll'emanazione di atti circa i diritti territoriali aborigeni, l'Australia degli anni Settanta non solo cerca di beneficiare di una nuova immagine nel tentativo di vendersi a nuovi *partner* commerciali in un mondo che è sempre più piccolo, ma nella ricerca di una nuova posizione nella comunità internazionale si impegna inoltre a promuovere una nuova percezione morale di se stessa²⁷.

Nel ripudio della White Australia, gli australiani oltre a cambiare la propria attitudine rinunciano ad un'identità politica nazionale che è stata servita loro per oltre mezzo secolo; del resto si tratta di un'identità politica sempre più obsoleta in una società eterogeneamente formata dai valori dell'alterità. La politica del multiculturalismo riflette questi cambiamenti cercando di assicurare a tutti i gruppi

²⁶ Tonkinson M. E. "Is It in the Blood? Australian Aboriginal Identity", in Linnekin J. S. & Poyer L. (eds.) *Cultural Identity and Ethnicity in the Pacific*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990, pp. 191-218.

²⁷ Stokes, 1997.

etnici australiani il loro spazio legittimo sul territorio nazionale. La retorica egualitaria si stende ora ai cittadini di qualsiasi estrazione sociale, mentre l'impulso difensivo di negare la propria colpevolezza si scontra con un senso di disagio sempre più diffuso che macchia indelebilmente la storia del continente²⁸.

L'imperativo di un'Australia bianca afferma l'esistenza di un'identità australiana positiva che, nel tentativo di raggiungere scopi e valori politici e sociali atti a preservare il più alto grado della civilizzazione 'bianca' britannica, deve essere protetta in modo risoluto. Questa identità, come esplicitato al tempo della Federazione, comprende tre aspetti: la «whiteness», la «Britishness» e l'«Australianness»²⁹. La *whiteness* degli australiani «non solo bianchi, ma più bianchi del bianco stesso: la miglior popolazione nel mondo ad essere bianca»³⁰ asserisce la sovranità del bianco su ogni variante razziale del mondo che, diversamente pigmentata, avrebbe potuto usurpare colla forza dei numeri il territorio colonizzato. La *Britishness* rinforza la superiorità dell'essere bianco australiano richiamando la protezione dell'Impero britannico da possibili invasioni, siano esse europee od asiatiche. L'*Australianness*, infine, indica che il carattere britannico ha subito però una modificazione in seguito al livellamento e al temperamento coloniale (se verso un miglioramento o una degenerazione è stato spesso materia di dibattito³¹); questa è una peculiarità che viene contrapposta all'intero mondo, inclusa la stessa Gran Bretagna³².

La White Australia risponde a certe domande fondamentali circa la tipologia di sistema governativo e societario che la nuova nazione vuole costruire. Secondo questo progetto, l'Australia diventerebbe una società britannica unificata; democratica ed egualitaria; preponderantemente cristiana ma secolarizzata; capitalista (e quindi animata dal tipico conflitto tra capitale e lavoro regolamentato in modo sicuro).

²⁸ Stokes, 1997.

²⁹ Stokes, 1997, p. 121.

³⁰ «not only white, but whiter than white: the best people in the world at being white». In Horne D. "Identity Lies in Beliefs We Must All Uphold", in *Australian*, 8 February 1994, p. 12.

³¹ Cfr. Cole D. "The Crimson Thread of Kinship': Ethnic Ideas in Australia, 1870-1914", in *Historical Studies*, vol. 14, no. 56, 1971, pp. 511-25.

³² Stokes, 1997.

Diventerebbe altresì una società il cui scopo è fornire ed assicurare uno standard di vita alto e sempre crescente per *tutti* i suoi membri. Nelle menti dei fondatori del Commonwealth, ognuno di questi obiettivi e ideali sarebbe minacciato da una politica migratoria priva di restrizioni, ed è per questo motivo che l'idea che la società australiana dovesse essere una società bianca si insinua nelle scelte politiche del paese³³.

Le caratteristiche descrittive che definiscono l'identità nazionale difesa dalla White Australia Policy includono elementi sia razziali che culturali. Parzialmente ereditati e parzialmente acquisiti, i titoli vengono adattati al nuovo ambiente sociale e geografico. Percependosi come membri di una 'razza' britannica perfetta e anche superiore, gli australiani bianchi si auto-dotano di qualità virtuose – sia fisiche che mentali e morali – che sono assenti in altre razze più o meno 'sviluppate'. In quanto eredi di tradizioni e valori politici britannici che sublimano l'Inghilterra stessa, si sentono dominati (se non ossessionati) da radicate capacità che permettono di vivere sotto una costituzione democratica e liberale in cui le componenti razziali e culturali sono inestricabilmente fondanti del loro stesso pensiero superiore. È esattamente la proprietà di tratti etnici unici che permette il raggiungimento di un modello costituzionale di successo, abilitando gli australiani bianchi dell'idoneità morale e psicologica che si appropria di un risultato politico e legislativo di derivazione britannica da cui riesce a distanziarsi migliorandolo³⁴.

È bene ricordare che la mentalità razzista degli australiani del tardo Ottocento è lungi dall'essere un fenomeno unicamente australiano. Questa è infatti una caratteristica diffusa in tutte le nazioni coloniali, costruite su un darwinismo sociale e su un razzismo scientifico che in questo periodo è nel suo pieno vigore. La dottrina dell'uguaglianza umana, quando misurata contro i presunti 'fatti' della differenza razziale, viene invalidata solo per ricomparire *all'interno* delle razze, ma unicamente in quelle 'sufficientemente avanzate' da domandare e richiedere tale diritto. Se la realizzazione degli ideali egualitari dipende precisamente dalla preservazione dell'omogeneità razziale e culturale, i primi australiani sostengono che una società etnicamente mista non sia di vantaggio per nessuno, né per i gruppi

³³ Stokes, 1997.

³⁴ Cfr. Stokes, 1997.

dominanti né per quelli inferiori. Per di più, è loro opinione che gli ordini economici, politici e socio-morali ne risentirebbero profondamente³⁵.

La formazione dell'Australia intesa propriamente come paese e la sua entrata nella storia contemporanea coincidono quindi con tre eventi: la sconfitta aborigena (1788); il diffondersi degli insediamenti coloniali britannici di natura penale (Sydney e Hobart sono i primi); la stessa attività coloniale (che formalmente si protrae per tutto il XIX secolo per infine risolversi appunto nella Federazione del 1901). Le dinamiche deformanti e caratterizzanti del continente derivano quindi dal colonialismo australiano che, come in tutti i paesi colonizzati, plasma un nuovo sistema culturale fatto di negoziazioni, compromessi e – non ultima – violenza. In questo senso, non risulta mai essere inutile esplicitare due punti fondamentali. Primo: bisogna non dimenticare mai che le azioni di soggiogamento e di dispersione della società autoctona, uccisa e spinta dai colonizzatori ai bordi della marginalizzazione fisica e culturale in isole aliene, lontane dalla terraferma e dalla realtà 'bianca', è una matrice fondamentale della società stessa. Secondo: è necessario ricordare sempre che il processo di auto-determinazione delle colonie avviene sì attraverso l'autorità europea che dà forma alla società colonizzante, ma aspira anche in modo piuttosto veloce al divorzio da essa³⁶.

Frangia esterna della madrepatria, la cultura australiana è *in primis* un'estensione della cultura inglese. In questo senso, l'arte viene importata come tutto il resto; precarie e contraddittorie, le forme espressive si presentano come ornamenti della politica, della società e dell'economia³⁷, secondo forme diverse che rispettano tuttavia gli stessi canoni occidentali. Vittima di tali circostanze e della propria lontananza geografica, la prima 'cultura australiana' è un costrutto assai fragile; concepita più o meno volontariamente come separante l'alto dal basso e il dominante dal dominato, la cultura viene distribuita secondo una struttura gerarchicamente verticale. Nel modello imperialistico non è ammessa nessuna produzione mutuale o condivisa e la società non può che articolarsi intorno alla

³⁵ Stokes, 1997.

³⁶ Murphy B. "Australian Art: Examining its Past, Re-imagining its Future (A Partial Itinerary, 1970–2000)", in Turner C. (ed.) *Art and Social Change, Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Canberra, Pandanus Book, 2005, pp. 460-82.

³⁷ Murphy, 2005, p. 462.

figura dell'uomo occidentale, un uomo che si manifesta attraverso rappresentazioni di un paradigma dispoticamente razzista, maschilista e normativo.

La “maschilità” («masculinity»)³⁸ del popolo australiano può essere capita solo all'interno di un contesto di relazioni di genere che oppone non soltanto il maschile al femminile, ma più in generale il dominante al dominato: infatti si parla sempre di una rapporto di potere. Di conseguenza, le rappresentazioni della mascolinità non solo riflettono il potere sociale dell'uomo sulla donna, ma anche le gerarchie tra uomini. Se il genere è un principio organizzativo attorno cui ruotano le strutture sociali, esplorare i significati di etnicità e differenza sessuale permette di capire le contestazioni che scaturiscono da discorsi simili a quello sull'identità di genere stessa³⁹.

Le concezioni dell'identità maschile sono state riconosciute come temi importanti nella storia culturale australiana solo di recente. Nel 1986, nel suo pionieristico *The Politics of Respectability: Identifying the Masculinist Context* Marilyn Lake⁴⁰ sostiene che nella storia australiana gli uomini siano stati trattati come soggetti universali e asessuati. Tralasciando la natura discorsiva della maschilità, le identità di genere storicamente definite risultano in una politica culturale naturale e statica, che non problematizza i ruoli sessuali. Tutte le storie di dominazione e potere maschile vengono occultate dal presupposto che gli interessi siano mossi solo dalle categorie di razza e classe. L'identità positiva dell'uomo della classe operaia genera un personaggio abile a sostenere l'ideologia di un nazionalismo e di una cultura nazionale fondata sull'unità etnica, sul duro lavoro, sul darwinismo sociale e sull'identità di genere⁴¹. Inter-dipendenti tra loro, questi valori sono derivati del discorso imperialista e vengono incorporati acriticamente come temi nell'arte delle prime colonie degli infaticabili immigrati.

Le controversie politiche che circondano il concetto di identità in una società oggi riconosciuta come multi-etnica sono quindi complesse. La semplificazione è un

³⁸ Leach M. “‘Manly, True and White’: Masculine Identity and Australian Socialism”, in Stokes, 1997, pp. 63-77.

³⁹ Leach, 1997.

⁴⁰ Lake M. “The Politics of Respectability: Identifying the Masculinist Context”, in *Historical Studies*, vol. 22, no. 86, 1986, pp. 116-31.

⁴¹ Leach, 1997.

lusso che implementa l'omogeneizzazione; l'aspettativa del multiculturalismo allora vede una possibilità di avanzamento socio-politico nel riconoscere la diversità di gruppi 'altri', i quali con le loro "spesse" identità particolari co-esistono alla "sottile" identità civica che le lega armoniosamente una all'altra⁴². Questo senso civico è stato un aspetto del nazionalismo australiano sin dall'inizio della colonizzazione bianca, ma nel suo principio ha completamente oscurato l'importanza del mantenimento di una pluralità di identità libere che divengono ora il principale strumento per raggiungere una reale unità nella differenza.

Per quanto esile nel continente, questa speranza non è trascurabile. Più sono profonde e numerose le divisioni e le fratture intestine ad una società democratica, più forte è il bisogno di inculcare nei cittadini la consapevolezza di appartenere ad una comunità che dà corpo sia a diritti che responsabilità. Partorendo anche nell'arte e nel modo in cui questa viene gestita e consumata una promessa multiculturalista che si oppone alla conformità sociale della White Australia e dell'assimilazione culturale, l'Australia cercare oggi di promuovere sia l'unità civica che la diversità culturale, consolidando lo stadio sperimentale in cui l'evoluzione democratica è recentemente entrata. Ripudiati gli originali fondamenti socio-politici⁴³, il paese sarà capace di recuperare e rinnovare un patrimonio culturale in cui una politica dell'identità risulterà forse finalmente inutile.

Le identità (omo)sessuali

Se da una parte la speranza di una società in cui tutti gli individui siano uguali davanti alla legge rende la politica dell'identità un fardello a cui si rinunciarebbe facilmente, dall'altra è anche vero che l'era post-Guerra fredda perpetua la testarda persistenza di identità nazionali ed etniche che si pongono come base non solo della vita politica ma anche dei suoi conflitti intestini. Il tormento umano che si risolve in

⁴² Stokes, 1997.

⁴³ Cfr. Stokes, 1997. Bisogna inoltre non dimenticare gli errori della politica della Northern Territory Emergency Response (NTER, anche nota come la Northern Territory Intervention), la quale in seguito ad abusi su minori nel 2007 tenta di assicurare la protezione di donne e bambini aborigeni attraverso misure restrittive (come limitazioni degli alcolici, una maggiore presenza della polizia nelle comunità e la messa al bando dei *welfare payments*) che sospendono ogni protezione legale garantita dal Racial Discrimination Act.

violenti asserzioni sulle differenze razziali, etniche e religiose in paesi come il Sud Africa, la Cina o l'India mostra come la natura di questi stessi conflitti sia socialmente costruita. Non si nasce *afrikaaners* o tibetani, né tantomeno italiani o australiani; si parla anzi di identità storicamente determinate, socialmente riprodotte e mutabili attraverso la stessa azione politica⁴⁴.

È per questi motivi che il rafforzamento del senso di identità rimane l'obiettivo centrale di gran parte degli sforzi politici che lasciano poco spazio alla comprensione delle condizioni sotto cui le persone si arrenderebbero davanti al carattere discorsivo del senso di identità stesso. Certo: la necessità di sentirsi parte di un'identità condivisa (o che potremmo anche definire tribale) è forte e seducente. Tuttavia, è necessario ricordare che: primo, le identità sono costrutti sociali filosoficamente essenzialisti che funzionano come un'arma di resistenza culturale e politica; secondo, affermare e proteggere la propria identità rimanda al concetto di *agency* umana, cui a sua volta fa riferimento a movimenti sociali basati su particolari ideologie identitarie che la maggior parte delle volte sono efficaci proprio perché asserenti la supremazia di una possibile identità su un'altra⁴⁵.

Le regole che strutturano l'"identità possibile" funzionano attraverso la ripetizione. L'*agency* (o "agentività") è quindi la modalità di queste repliche; è l'insieme delle azioni culturalmente apprese e che vengono rappresentate socialmente in e per sé. È un'idea definita dalla filosofia post-strutturalista; la filosofa americana Judith Butler descrive l'*agency* non come il complesso delle azioni non riconducibili direttamente ad un agente responsabile, consapevole, ma come l'insieme delle azioni impersonali, che sono costruite culturalmente. In sostanza, l'*agency* corrisponde al modo di agire nel sociale appreso osservando le regole e assimilando la cultura che ci

⁴⁴ Altman D. "(Homo)sexual Identities, Queer Theory and Politics", in Stokes, 1997.

⁴⁵ Cfr. Winant H. "Amazing Race", in *Socialist Review*, vol. 23, no. 2, 1993, pp. 161-83.

è stata impartita. In questa prospettiva, allora, l'*agency* si conserva nella reiterazione degli atti attraverso un processo regolamentato di ripetizione⁴⁶.

Il discorso dell'*agency* umana può essere quindi applicato sia a chi reclama l'identità che a chi la rifiuta; come quella dell'«aborigeno», l'invenzione dell'«omosessuale» è una storia di complicità tra coloro che si identificano come tali e coloro che in senso foucaultiano tentano di controllare i primi, confinando i loro atteggiamenti in una data categoria identitaria (parliamo ad esempio di medici, psicologi, legislatori). Se la rivendicazione di un'identità da parte dei gruppi marginalizzati e stigmatizzati rafforza paradossalmente il confinamento definizionale usato per domarli, allo stesso tempo fornisce loro gli strumenti per auto-difendersi. Senza la formulazione di una 'verità' identitaria e comunitaria che limita se stessa sarebbe pur stato difficile creare siti di potere e competenza alternativi in cui sollevare voci dissidenti che criticano le ortodossie riconosciute⁴⁷.

Una difesa simile tuttavia non tiene conto della tensione di soggetti che si sentono stratonati tra le affermazioni di esperienze performative che, nonostante coesistano, sembrano doversi escludere a vicenda. Essere ad esempio una donna lesbica o un aborigeno gay stabilisce una minoranza nella minoranza, mentre essere bianco ed omosessuale romperebbe una logica binaria in cui si può solo essere dominante o dominato; ammettere le intersezioni categoriche vanificherebbe ogni sforzo tassonomico che per sua natura non può che essere bipolare. Prendere coscienza della possibilità di appartenere a più di una classe moltiplicherebbe in modo esponenziale la fragilità del processo di *labelling*, mostrando quanto questo discorso sia pre-costruito. Tendendo alla massima semplificazione possibile, la

⁴⁶ Cfr. Butler J. "Imitation and Gender Insubordination", in Ablove H., Barale M. A. & Halperon D. M. (eds.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londra & New York, Routledge, 1993; Butler J. 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (2nd ed. 1999), New York, Routledge Press, 1999; Butler J. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, dicembre 1988, pp. 519-531, <http://www.jstor.org/stable/3207893>, ultimo accesso: dicembre 2015; Chow R. *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali* [a cura di Calefato P., trad. di Dagostino M. R.], Roma, Meltemi, 2004, p. 74. A p. 83, Anche la critica culturale Rey Chow utilizza il termine *agency* riferendosi alla donna subalterna, spiegando che «è una denominazione per ciò che è *equivalente* potenzialmente alla forza intellettuale maschile, e che per quanto riguarda quest'ultima deve pertanto respingere l'*ambivalenza*, come i popoli primitivi respingevano dei poteri particolari attraverso dei tabù appositamente istituiti».

⁴⁷ Altman, 1997.

tridimensionalità umana viene appiattita in due sole opzioni: essere o non essere. L'essere 'nero' viene opposto all'essere 'bianco', mentre l'essere omosessuale è contrario all'essere eterosessuale.

Ad ogni modo, chi si sente espropriato di se stesso, ignorato o marchiato è affamato: brama (almeno) un'identità che possa rivendicare come profondamente propria. In una dimensione che lotta anche contro l'omogeneizzazione del globalismo, l'identità combina una cultura che assume dimensioni mitologiche ad un reclamo in cui l'*emphasis* è intenzionalmente eccessiva, finendo per inglobare in sé elementi reali e immaginati. Se l'elaborazione, l'espressione e l'affermazione di un'identità non è solo uno scopo individuale ma anche il *focus* dell'operato politico, allora la politica dell'identità assume un livello di politicizzazione mai raggiunto prima, controllando domini precedentemente al di fuori della propria giurisdizione come la sessualità, le relazioni interpersonali, gli stili di vita, la cultura⁴⁸ e l'arte.

In questa nuova ottica omni-politicizzante, l'identità gay è diventata un attore non accreditato nello spettacolo della politica contemporanea. Poiché il movimento gay-lesbico è una realtà culturale che viene spesso strumentalizzata e ridimensionata in un mero *lifestyle* che appunto si costruisce sulle relazioni interpersonali, l'omosessualità viene spesso staccata dall'aspetto umano per essere ridotta ad una scelta di vita consumistica. Esiste però un truismo piuttosto condivisibile secondo cui l'idea di un'identità gay 'discreta' entra in conflitto con ciò che è riconosciuto come incontestabile nella sessualità umana. Se si accetta la validità del pensiero freudiano secondo cui il desiderio omosessuale è parte del potenziale umano quanto lo è quello eterosessuale⁴⁹, allora Gore Vidal ha pienamente ragione quando insiste nel precisare che "omosessuale" dovrebbe essere usato solo come attributo e mai come sostantivo⁵⁰.

Fortunatamente molte società già accettano questa visione, eppure la costruzione di un insieme logicamente connesso di identità e comunità riassunto nell'espressione "omosessuale moderno" è una finzione dell'Occidente

⁴⁸ Kauffman L. A. "The Anti-Politics of Identity", in *Socialist Review*, vol. 20, no. 1, 1990, pp. 5-11.

⁴⁹ Altman, 1997.

⁵⁰ Cfr. Altman, D. "Interview with Gore Vidal", in Denny M., Ortleb C. & Steele T. (eds.) *The Christopher Street Reader*, New York, Coward McCann, 1983, pp. 295-9.

contemporaneo, una convenienza *pro forma* che ignora la natura fluida del desiderio e della fantasia sessuali⁵¹. Il costrutto socio-culturale intorno a questo termine si è fatto sempre più marcatamente politico nel mercato globale degli ultimi anni: mentre il *gay lifestyle* è l'appellativo di un gruppo di consumatori riconoscibile ed economicamente sfruttabile, gli spostamenti nell'(auto)definizione non sono il risultato di sole azioni individuali, ma anche e soprattutto di cambiamenti socio-economici e politici. Il costruttivismo sociale riconosce l'interazione tra *agency* e forze sociali (e, in vero, anche biologiche); del resto è evidente come le istituzioni intervengano di fatto nelle vite dei governati costruendo e modellando parzialmente il loro comportamento e le loro stesse vite private⁵².

La rapida trasformazione dell'omosessuale' dei primi anni Sessanta – dalla definizione di individuo “deviato”, “criminale” e “peccatore” si raggiunge lo *status* corrente secondo cui gay e lesbiche sono membri di una comunità che se non pienamente riconosciuta è quantomeno percepita dalla politica e dai media come significativa ed esistente in almeno un aspetto della vita sociale nazionale – da una parte denota quanto in un paese dalla storia particolarmente intollerante come quella australiana questa mutazione sia ancora incompleta (le unioni omosessuali, ad esempio, non sono ancora contemplate), mentre dall'altra evidenzia quanto i successi raggiunti siano ricollegabili al riconoscimento ufficiale del carattere multiculturale di una nazione australiana più aperta e liberazionista⁵³.

In qualche modo, *being gay* è diventato un tassello del mosaico multiculturale che compone l'Australia del Duemila. Eventi come il Gay and Lesbian Mardi Gras certo lo testimoniano, trasformando il carnevale di Sydney in una sorta di festival etnico che non solo è famosissimo, ma è anche capace di attirare visitatori e partecipanti da tutto il mondo⁵⁴. Mentre i movimenti radicali dei tardi anni Sessanta e primi Settanta catalizzano l'attenzione sugli esclusi, il Mardi Gras degli anni Novanta è in grado di innestare il senso di appartenenza in una già fervente quanto mobile e

⁵¹ Altman, 1997.

⁵² Cfr. Card C. “Lesbianism and Choice”, in *Journal of Homosexuality*, vol. 23, no. 3, 1992, pp. 39-51.

⁵³ Altman, 1997.

⁵⁴ Cfr. Carbery G. *A History of the Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras*, Sydney, Australian Lesbian and Gay Archives, 1995.

contestata identità culturale. Tuttavia è bene sottolineare quanto il nuovo senso di identità e comunità non sia il semplice risultato della sola *agency* gay-lesbica divenuta un impegno sociale con cui rivalutare lo stigma di un'esperienza sempre meno marginale; all'apertura di questo spazio di rinegoziare delle identità sessuali hanno preso parte anche: l'affluenza turistica in aumento costante, i cambiamenti nelle aspettative sociali sul genere, la mercificazione di ciò che prima è sempre stato considerato come privato, nonché le influenze estere⁵⁵.

Attualmente il numero di persone che compone la popolazione gay-lesbica contemporanea in Australia è comparabile a quello di un vasto gruppo etnico. Già più di vent'anni fa si capiva come

[una] passeggiata per Oxford Street [Sydney, anni Novanta] rivelasse non solo omosessuali che si aggiravano in modo furtivo, ma una fiorente subcultura. Al forestiero era confortevolmente chiaro che in queste squallide e malconce strade e stradine e nei sobborghi vicini le persone stavano sperimentando una nuova serie di rituali e riti, nuovi sistemi di valori, nuove letture della storia e nuovi programmi politici, parlando di loro tra loro, nei propri giornali, libri, bar e pub⁵⁶.

E certo il fenomeno non era restringibile alla sola area di Sydney, oggi capitale gay dell'intero Sud Pacifico.

In un certo senso, la creazione delle identità e delle comunità gay-lesbiche presenta analogie con la creazione del senso di una nazione. Lo stesso concetto di nazione viene citato sia nel titolo del *Lesbian Nation* (1973) dall'autrice americana Jill Johnston sia nel nome della Queer Nation degli anni Novanta, mentre alcuni uomini gay usano il termine «tribe»⁵⁷ per descriversi. L'enfasi posta sui concetti di valori, storia e 'sensibilità' condivisi è la stessa. Si tratta di rivendicazioni per cui lotta

⁵⁵ Cfr. Carbery, 1995; Altman D. "The Creation of Sexual Politics in Australia", in *Journal of Australian Studies*, vol. 20, 1987, pp. 76-82.

⁵⁶ «[a] stroll up Oxford Street in [the Nineties] revealed a flourishing subculture, not just homosexuals on the prowl. To the out-of-towner it was comfortably clear that in these seedy, down-at-heel streets and lanes and in the nearby suburbs people were experimenting with a new set of rituals and rites, new value-systems, new readings of history and new political agendas, and they were talking to each other about them in their own newspapers and books and in their own cafes and pubs». In Dessaix R. *A Mother's Disgrace*, Sydney, Angus & Robert, 1994, p. 164.

⁵⁷ Altman, 1997, p. 109.

l'omosessualità quanto la nazionalità; la ricerca si muove verso una «master identity»⁵⁸ che trascenda le differenze di classe, di razza o età.

La nascita della *queer theory* rappresenta una sfida ai precedenti concetti di identità gay-lesbica. “*Queer*” è un termine dai connotati politici che gli attivisti australiani ereditato da quelli statunitensi. Radicalizzata dall’AIDS e dalle riposte ufficiali che riceve dalle istituzioni, l’etichetta *queer* diventa ancora più polemica nei confronti delle stesse associazioni gay e lesbiche che si mostrano incapaci di affrontare la crisi del loro tempo. Trasformando e trasformandosi, il *queer* è qualcosa che nasce per affermare la propria identità, ma finisce ben presto col de-costruirla e coll’inglobare ogni pratica sessuale che non si inserisce (e non vuole essere inserita) in quella della convenzione dominante. L’idea che una gran varietà di persone esterne all’esperienza maggioritaria si possano radunare sotto un’unica parola-ombrello è parecchio esile. Molti omosessuali, ad esempio, non sentono nessun senso di comunione con i transessuali, i feticisti eterosessuali o i *sex-workers*.

A livello estetico, però, il termine “*queer*” è assai utile; certo non si sbaglia a definire film come *Orlando* (1992) o *The Crying Game* (1992) produzioni culturali *queer*. Se quindi dal punto di vista politico il *queer* assorbe molti aspetti del post-modernismo puntando ad una liberazione sessuale (forse fin troppo) generalizzata per essere efficace, dal punto di vista estetico e teorico esso intraprende un dibattito intellettuale sofisticatissimo. Pur ridimensionando la passione politica che l’ha fomentato, resta comunque indispensabile parlare di ciò che è *queer*, e lo è ancora di più in un paese cross-culturale come il continente *down-under* in cui l’omosessualità è ormai definita come l’aboriginalità in termini sociali piuttosto che individuali, divenendo un altro intreccio del tessuto multiculturale che la colora⁵⁹.

Certo, pensare l’esistenza di un’identità gay mitizza l’identità stessa; tuttavia, come ogni altro mito, anche lo scudo gay riesce a fornire protezione e dignità a chi non ne ha mai avute. Finché ci sarà discriminazione, rifiuto, persecuzione, violenza, la necessità di legittimare la propria condizione esterna a quella dominante rimarrà sempre forte. Sperare in un futuro più inclusivo significa sperare in un futuro migliore. Inserendosi in una prospettiva volta a rivalutare la propria esistenza non

⁵⁸ Altman, 1997, p. 109.

⁵⁹ Altman, 1997.

solo presente ma anche passata – parlando e raccontando di un’esperienza il più delle volte estinta nelle repressioni culturali e storiche attuate dal dominante – l’arte è in questo senso uno strumento politico e culturale dall’ineguagliabile potere, capace di riformulare nelle storie l’intera Storia dei discriminati.

Trasmettere la propria cultura, o la necessità di un archivio

La cultura non è solo un’esperienza vissuta e vivente, ma è anche una memoria storica. Rigettate o classificate malamente in archivi ed istituzioni politiche che consolidano un unico racconto storico maggioritario, le culture marginalizzate mancano generalmente di un accesso al materiale che potrebbe strutturare la loro esperienza di vita⁶⁰. Gli artisti diventano allora i bibliotecari e gli archeologi della cultura dimenticata: recuperano fatti, notizie, nomi e immagini che andrebbero altrimenti perduti; passano in rassegna e filtrano il materiale trovato e ridistribuiscono la presenza nascosta nello spazio e nel tempo. Costruendo una contro-memoria attraverso la carta, l’inchiostro ed il colore, attraverso le fotografie e gli oggetti effimeri come gli abiti e gli accessori, restituiscono ciò che è stato asportato dall’inventario storico. Nella trasmissione della cultura (ri)trovata, l’archivio si fa lutto e monumento, un sito bagnato dalle lacrime della perdita e dal sudore della (ri)costruzione in cui viene ricordato il passato, registrato il presente ed iscritto il futuro.

L’inesistenza di un catalogo di un gruppo minoritario, come la sua distruzione, è un genocidio culturale, un atto di violenza simile all’incenerimento nazista dei contenuti dell’Institut für Sexualwissenschaft di Magnus Hirschfeld. La precarietà degli archivi delle minoranze scuote i modi in cui la narrativa storica convenzionale oppone il ‘pubblico’ al ‘privato’, mettendo la Storia contro i frammenti dei pettegolezzi. La cultura *queer* e quella aborigena sono necessariamente frutto del *collage* di particelle scaldate da piccole contro-storie lette da sguardi politicamente e polemicamente dissidenti. L’artista e scrittrice Martha Fleming nota:

Molti di noi [individui *queer*] devono ricordare e raccontare ad ogni costo [...] perché le nostre realtà ed esperienze non sono iscritte nella storia, le

⁶⁰ Meyer & Lord, 2013, p. 38.

nostre identità e collettività sono fragili chiacchiere composte da ombre e fumo⁶¹.

Alcuni artisti hanno deciso e decidono di sopperire alla mancanza di informazioni rifornendo l'archivio con ciò che sarebbe dovuto già essere presente. Altri utilizzano l'archivio per dibattere sulla memoria istituzionalizzata che gli archivi solitamente rinforzano. Altri ancora marcano i siti effimeri non solo dei musei, ma anche dei luoghi pubblici dello svago. Bar, club, luoghi di scambio che spostano il privato nel pubblico: nella cultura *queer* questi non sono solo indirizzi, ma diventano personaggi⁶². Immaginati e sorvegliati come siti di resistenza, queste identità popolano non solo le opere di Juan Dávila, Leigh Bowery, Gary Carsley, Luke Roberts, Christopher Dean e Samuel Hodge, ma anche quelle di Tracey Moffatt, Kate McMillan, Jonathan Jones, Daniel Boyd, Tony Albert e Christian Thompson.

In ambito artistico, come del resto in quello socio-politico, la necessità di ricorre ad una nomenclatura nel tentativo di distinguere queste esperienze risulta non solo fuorviante e restrittiva, ma anche inadatta a contenerle. Le ambiguità di una memoria sfumata rivivono in un presente filtrato dalle sperimentazioni consapevoli di un singolo artista che vive nell'urbanità del futuro. La mitologia di un «phantasmagoric elsewhere»⁶³ diviene la promessa di un altrove libero che offre la possibilità di realizzare i propri sogni e le proprie speranze ritenute non solo impossibili, ma anche impensabili. Judith Butler non vede nelle *drag performances* il fallimento dell'eterosessualità, ma uno strumento che espone il *gender* stesso come travestimento, «un tipo di imitazione per cui non esiste un originale, [...] un tipo di imitazione che produce la nozione stessa di originale come un effetto»⁶⁴. Considerare l'«altrove» come una *performance* del luogo che produce effetti spaziali e temporali

⁶¹ «Many of us [*queers*] must remember and recount at all costs [...] because our realities and experiences are not inscribed in history, our identities and collectivities are fragile rumours composed of flicker and smoke». In Fleming M. *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe*, Montréal, Artextes Editions and the Art Gallery of Windsor, 1997, p. 22.

⁶² Meyer & Lord, 2013, pp. 38-40.

⁶³ Eribon D. *Insult and the Making of the Gay Self* [trad. di Lucey M.], Durham & Londra, Duke University Press, 2004, p. 20; cfr. anche Meyer & Lord, 2013, p. 40.

⁶⁴ Butler, 1993, p. 313.

utopici – una *performance* la cui necessità è ora amplificata dalle esigenze, dalle resistenze e dalle possibilità del globalismo – non è un’illusione: è arte.

Poiché anche l’etnicità e la sessualità possono mappare un *elsewhere* fantasma, la geografia dell’arte post-coloniale e *queer* diventa un sito reale di deviazione e opposizione creato da e nel rifiuto delle stesse *whiteness* ed eteronormatività. D’altra parte si tratta di istituzioni che anziché accogliere in sé le differenze, per definizione si costruiscono intorno a ciò che non sono, creando e permettendo due e solo due alternative: appartenere o non-appartenere. I movimenti liberazionisti degli anni Settanta occidentali mettono velocemente in primo piano le differenze tra le varie culture esplicitamente coinvolte nei problemi della classificazione binaria: uomo/donna, eterosessuale/omosessuale, bianco/nero. Le paure del maschio australiano bianco ed eterosessuale si concretizzano nell’imposizione di corpi fino ad allora taciuti e sottomessi; il patriottico paradigma patriarcale ed imperialista viene scosso dalle fondamenta. I segreti vengono svelati con la ferocia dell’oppressione e gli argomenti d’odio vengono soffocati dal desiderio di essere ascoltati e visti⁶⁵.

Negli ultimi quarant’anni, la convergenza di attivismo politico, testimonianze personali, studi accademici e cultura visiva attivano un linguaggio attraverso il quale proclamare il proprio diritto di esistere. *Being queer* e *being Aboriginal* diventano un’alleanza culturale che non solo interseca uomo e donna, eterosessuale e omosessuale, bianco e nero, ma offre anche gli strumenti per superare i costrutti mentali che ruotano loro intorno. Facendoli scontrare e collidere, nel 2010 nuovi pianeti concettuali si formano intorno all’esplosione delle teorie *queer* e post-coloniali. Gravitanti intorno ai frammenti di binari spezzati, le opposizioni duali ora si incastrano e si completano a vicenda, fornendo nuove interpretazioni della politica dell’identità australiana contemporanea che nel rifiuto del razzismo accoglie in sé (non senza difficoltà) le differenze della società che la anima.

POLITICA ED ARTE

La distinzione etnica dell’arte australiana

⁶⁵ Meyer & Lord, 2013, p. 42.

È già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento che una maggiore confidenza nelle proprie capacità sociali, trainata dagli eventi segni del progresso materialista, dà vita alle prime accademie artistiche prettamente australiane. Mentre il governo autorizza la formazioni di *lobbies* che aiutano a formare e legittimare il gusto australiano attraverso le prime collezioni pubbliche, la produzione artistica indigena viene da subito ritenuta materiale dei musei di scienze naturali. Se nelle città capitali vengono costruite le prime gallerie sotto amministrazione britannica, l'ansia scientifica di dover documentare tutto ciò che la realtà politica sta distruggendo posiziona le collezioni di 'arte' aborigena (e dei popoli dello stretto di Torres) nei musei etnografici⁶⁶.

La sua (ri)scoperta avviene solamente negli anni Ottanta del Novecento. A livello internazionale, i responsabili della rivalutazione sono due esibizioni. *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MoMA di New York, 1984), nonostante inserisca l'arte aborigena nell'insieme delle arti primitive, giustappone opere primitive ad opere moderniste allo scopo di rivelare le affinità estetiche tra le due, dimostrando quanto l'arte modernista sia profondamente influenzata dalle opere d'arte non-occidentali⁶⁷. Anche *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou e Grand Halle del Parc de la Vilette, Parigi, 1989), sebbene sembri suggerire una dimensione spirituale in cui l'arte aborigena viene accostata al potere esoterico di indigeni-maghi, è in realtà un'occasione per riflettere criticamente sulla natura internazionale di tutte le produzioni artistiche contemporanee⁶⁸.

Trascendendo la tradizionale struttura occidentale immobile, il curatore di *Magiciens de la terre* Jean-Hubert Martin opta per un allestimento imparziale che, in accordo con le nozioni del *white cube*, non fornisce alcuna informazione, né sugli artisti né sui loro lavori⁶⁹. Salutata come «la prima mostra di arte contemporanea

⁶⁶ Murphy, 2005, p. 462.

⁶⁷ Rubin W. (ed.) *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

⁶⁸ Francis M., Martin J. & Luque A. *Magiciens de la terre: Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, La Vilette, la Grand Halle, Parigi*, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

⁶⁹ Buchlon B. & Martin J. "Interview", in *Third Text*, vol. 3, no. 6, 1989.

realmente internazionale»⁷⁰, lo *show* vuole essere innovativo e sperimentale ma finisce coll'esibire insieme all'arte del "terzo mondo" (come è stato definito al tempo da Martin) gli stessi artisti nell'atto di produrre la loro opera⁷¹ (trattamento non riservato ai protagonisti del "primo mondo"). In definitiva, *Magiciens de la terre* sorpassa il fine educativo demolendo l'aura dell'arte aborigena.

L'inserimento dell'arte aborigena nell'arte contemporanea (che sia solo australiana o più ampiamente internazionale) risulta quindi essere assai problematico. Prima di tutto, bisogna considerare come non esista un'arte aborigena, poiché è di per sé assai diversa e diversificata, dipendente dal gruppo linguistico e dal luogo d'origine da cui discendono gli artisti. Come ogni altra espressione artistica è dinamica, mobile e sensibile alle circostanze, a loro volta ancor più mutevoli. Non bastasse, all'interno della stessa Australia, l'opinione sull'arte indigena è assai complessa e variegata, tant'è che a volte non viene nemmeno considerata arte (quanto piuttosto un prodotto coloniale).

Il professore di antropologia dell'Australian National University Howard Morphy afferma che vi è una continua lotta da parte dell'arte aborigena per guadagnarsi un posto riconosciuto tra le belle arti⁷². Per taluni va ancora esaminata come un insieme di artefatti dal valore etnografico; è un'arte che viene dedotta dalle proprie e distintive tradizioni culturali. Altri sostengono con fastidio che solo l'arte aborigena 'tradizionale' è caratteristica. Realizzata da artisti indigeni che vivono in comunità remote ed in terre ancestrali, il loro stile di vita sarebbe meglio aderente alla loro tradizione, mentre gli artisti aborigeni che vivono in città non sarebbero

⁷⁰ Michaud Y. "Editorial", in *Third Text*, vol. 3, no. 6, 1989, p. 17.

⁷¹ Buchlon, 1989.

⁷² Morphy H. "The Recognition of Aboriginal Art and the Building of Collections", in Dudley S. (ed.) *Narrating Objects, Collection Stories: Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012, pp. 271-82.

originali, o “autentici”⁷³, poiché i loro lavori avrebbero adottato un linguaggio visivo espanso ed internazionalmente condiviso.

L’analisi da un punto di vista strettamente etnografico dell’arte aborigena potrebbe essere il motivo per cui ancora oggi persiste questo dualismo indigeno/non-indigeno. Un atteggiamento simile trova supporto nella storia nazionale dell’Australia dei coloni, la quale esclude il racconto aborigeno dalla narrazione adottata in prima persona dagli australiani bianchi. Possedendo una percezione di se stessi e dell’arte ancora euro-centrica, i preconcetti vengono importati in modo del tutto naturale dagli artisti emigrati che si rifanno ad una cultura strettamente occidentale e ai suoi ben noti e consolidati sistemi. Non sorprende allora scoprire come nel 1988 la celebrazione del Bicentenary dell’insediamento britannico in Australia sembra essere un festeggiamento esclusivamente ‘bianco’. Mitizzando il passato da colonia britannica del paese, la storia dell’arte australiana dei primi duecento anni sviscera infatti gli argomenti dell’affermazione di un uomo australiano che, reduce dall’esperienza del colonialismo, ha costruito la propria identità nazionale ed individuale attraverso una rappresentazione fondata sul confronto-scontro con altri sistemi culturali considerati ‘inferiori’.

Mentre in Europa viene festeggiata l’apertura del padiglione australiano alla Biennale di Venezia con Arthur Boyd, nel continente vengono allestite diverse mostre, tra cui: *Australia Decorative Arts 1788-1988* (Australian National Gallery, Canberra), *Terra Australis: the Furthest Shore* (Art Gallery of New South Wales, Sydney), *The Face of Australia: The Land & the People, the Past & the Present* (in tour per gallerie regionali), *The Great Australian Art Exhibition 1788-1988* (itinerante in gallerie statali) e la *1988 Australian Biennale* (Art Galley of New South Wales e Pier 2/3 Walsh Bay, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne).

In particolare, sono la *Great Australian Art Exhibition* e l’*Australian Biennale* a raggiungere gli esiti più influenti e decisivi in termini di ricerca identitaria. Nonostante il catalogo della *Great Australian Art Exhibition* (intitolato *Creating*

⁷³ Cfr. Cohen E. “Authenticity and commoditisation in tourism”, in *Annals of Tourism Research*, vol. 15, no. 3, Oxford, Pergamon Press plc & J. Jafari, 1988, pp. 371-386; Hughes G. “Authenticity in tourism”, in *Annals of Tourism Research*, vol. 22, no. 4, Oxford, Pergamon Press plc & J. Jafari, 1995, pp. 781-893; MacCannell D. “Staged authenticity: arrangements of social space in tourist settings”, in *American Sociological Review*, vol. 79, Thousand Oaks, Sage Publications, 1973; Trilling L. *Sincerity and authenticity*, Londra, Oxford University Press, 1972.

Australia, 200 Years of Art 1788-1988) si concentri su nuove interpretazioni delle ricerche artistiche dei primi cento anni di colonizzazione⁷⁴, come sottolineato dal direttore della mostra e curatore del catalogo Daniel Thomas lo scopo della mostra è fornire un'immagine onnicomprensiva dell'Australia attraverso l'arte⁷⁵. In modo simile, il direttore artistico della Biennale, Nick Waterlow, afferma che la sua manifestazione cerca di discutere gli «sviluppi chiave nel modo dell'arte sin dagli anni Quaranta da una prospettiva australiana»⁷⁶.

«L'arte sosteniamo sia il principale mezzo attraverso cui l'Australia è stata invitata e creata»⁷⁷: iniziano così i primi reali sforzi volti a costruire un'identità australiana attraverso due secoli di produzione artistica. Usare l'arte per cercare e unificare l'identità nazionale è in realtà una pratica comune, rintracciabile ad esempio nelle intenzioni della Biennale di Johannesburg del 1995. Inaugurata un anno dopo le prime elezioni democratiche, questa biennale rappresenta un esperimento che vuole sia presentare il nuovo South Africa sia inaugurare un dialogo tra lo stato africano e la scena artistica internazionale, ponendo fine ad anni di isolamento dovuto al sistema dell'Apartheid. In Sud Africa come in Australia, però, la frattura tra la popolazione bianca e quella nera non è facile da colmare.

Rovesciando la prospettiva, il 26 gennaio non è solo il giorno che ricorda l'arrivo nel 1788 di undici navi europee a Sydney: è anche il giorno che onora la sopravvivenza dei nativi⁷⁸. Un gran numero di organizzazioni indigene (così come di bianche in realtà) cercano allora di boicottare i festeggiamenti. Le ragioni sono chiare, e sono numerose quanto le vite sacrificate sin dal 1788 in favore dell'avanzata

⁷⁴ Thomas D. "Preface", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

⁷⁵ Thomas, 1988.

⁷⁶ Waterlow N. "A View of World Art c. 1940–88", in Waterlow N. (ed.) *1988 Australian Biennale: from the Southern Cross: a View of World Art c. 1940–88*, Sydney, ABC Enterprises, 1988, p. 9.

⁷⁷ Thomas, 1988, p. 11.

⁷⁸ L'Australia Day è un evento ufficiale; il Survival Day (o Invasion Day) è invece un'ufficiosa contro-manifestazione che nasce nel sobborgo di La Perouse (Sydney) e dal 2006 è noto anche come Aboriginal Sovereignty Day.

dell'uomo bianco⁷⁹. Col silente ma efficace *Aboriginal Memorial*, contributo della Ramingining Artists Community alla *1988 Australia Biennale*, un gruppo di artisti indigeni del Northern Territory si oppone apertamente alle celebrazioni di un evento fondamentalmente 'bianco'. In quest'opera i duecento *hollow logs coffins* non riassumono una festa, ma duecento anni di colonizzazione, oppressione e genocidio. I tronchi cavi si rifanno ad un tradizione funeraria cerimoniale antichissima di molti gruppi Yolngu della Terra di Arnhem nord-orientale che implica la collocazione di ossa umane al loro interno. La disposizione delle duecento bare, per di più, evoca una foresta ormai morta il cui orizzonte simboleggia un enorme cimitero di alberi morti⁸⁰.

Attraverso un monumento che si offre come una dichiarazione polemica e tangibile, la contro-storia indigena diventa un sito di commemorazione e lutto, uno spazio fisico e storico dedicato a tutte le vittime dell'occupazione bianca. Collocata in una delle due estremità del Pier 2/3 di Walsh Bay, Sydney, l'opera è fronteggiata dalla documentazione di un'installazione dell'Azionista Viennese Herman Nitsch. Il suo *action painting* (avvenuto proprio il giorno dell'apertura della biennale) investe le mura dello spazio con sangue animale e pittura rossa, mentre un tavolo coperto da pile di interiora è posizionato nel centro. Quattro monitor mostrano in fine simultaneamente diversi video delle «sanguinose *performance* precedenti»⁸¹.

Sebbene verso la fine degli anni Ottanta il concetto di identità sia diventato sempre più fluido ed accomodante, la distinzione profondamente australiana che oppone l'arte aborigena all'arte non-aborigena continua a resistere. Per quanto sia innegabile che l'arte di questo paese affondi le sue radici nelle pratiche e nelle estetiche artistiche occidentali, il valore aggiunto dell'arte aborigena all'interno del sistema australiano è oggi riconosciuto come incontestabile. Nonostante il successo di queste due mostre sia dovuto anche all'inclusione delle pratiche artistiche

⁷⁹ Mundine J. "Aboriginal Memorial", in Waterlow, 1988, p. 230.

⁸⁰ Cfr. Mundine J. "Foresta di sogni – foresta di speranza" in Tamisari F. & Di Blasio F. (eds.) *La sfida dell'arte indigena australiana. tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 191-210.

⁸¹ McDonald J. "Gravity Amid the Offal", in *Sydney Morning Herald*, 28 maggio 1988, p. 82.

aborigene⁸², «solo ad uno stadio del progetto parecchio avanzato divenne chiaro che l'esclusione dell'arte aborigena da una così vasta indagine sarebbe stata una continuazione delle attitudini dell'arte-intesa-come-etnografia»⁸³. L'indecisione di includere o meno l'arte aborigena nella *Great Australian Art Exhibition* riflette l'atteggiamento generale del paese verso la propria identità: si tratta di una posizione piuttosto incerta e precaria, indebolita dall'esperienza critica di un australiano che potrebbe essere fin troppo facilmente portato a pensare che la celebrazione dal bicentenario appartenga solo ai 'bianchi' «e non a questi 'selvaggi'»⁸⁴.

Costituita dai prodotti di artisti viventi in comunità remote e abitanti una terra ancestrale, tradizionalmente istruiti attraverso riti di iniziazione e che spesso vengono definiti "tradizionali"⁸⁵, l'arte aborigena è nient'affatto selvaggia e si compone anche da arte contemporanea: un'arte contemporanea realizzata da persone dal retaggio indigeno che vivono però in città. Nati e cresciuti in realtà moderne e metropolitane, la loro formazione avviene ugualmente in scuole culturalmente occidentali che in comunità socio-artisticamente originarie. Rifacendosi ad una lunga ed interrotta tradizione culturale – probabilmente *la* più lunga del mondo – l'arte definita 'tradizionale' è quella che si innesta nell'unica tradizione artistica indigena che continua ad esistere ininterrottamente da 40'000 anni circa⁸⁶. Gli oggetti prodotti includono dipinti su corteccia, lapidi e pali sepolcrali, cesti di fibre intrecciate, ciondoli e collane di conchiglie intagliate e piume, sculture di legno dipinto rappresentati diversi animali (pellicani, coccodrilli, serpenti, echidne) e vari scudi in

⁸² Cfr. Lloyd T. "Daniel Thomas's Amazing Road-Show of Australian Art", in *The Adelaide Advertiser*, 14 maggio 1988, p. 5; Lloyd T. "Better Late than Ever", in *The Adelaide Advertiser*, 20 maggio 1989, p. 8; McDonald J. "A Patchwork Triumph", in *Sydney Morning Herald*, 21 maggio 1988, p. 77; Saurin J. "Connecting with the '88 Biennale", in *Sydney Morning Herald*, 22 maggio 1988, p. 97; Capon E. "Show will Delight, Intimidate and Inspire", in *Sydney Morning Herald*, 17 maggio 1988, p. 2; Cockington J. "Artrageous", in *The Age Magazine*, 13 maggio 1988, pp. 30-1.

⁸³ Morphy, 1998.

⁸⁴ Narogin M. "It's a Big One, Isn't it?: Another view of 'Creating Australia'", in *Art & Australia*, vol. 26, no. 3, autunno 1989, p. 394.

⁸⁵ Morphy H. *Aboriginal Art*, Londra & New York, Phaidon Limited Press, 1998.

⁸⁶ Tutte le categorizzazioni sono di difficile inquadramento a case dei mutamenti che avvengono nel tempo. Nel 1988 "arte aborigena tradizionale" è una classificazione comune, ma attualmente si preferisce "arte indigena prodotta da artisti indigeni che vivono ed operano in comunità remote" o "territori ancestrali".

legno istoriato. Si tratta di artefatti che vengono raccolti nei più svariati gruppi aborigeni di tutto il continente, più o meno strettamente imparentati tra loro per sangue o per lingua; si tratta di espressioni artistiche che raccontano le storie della loro terra e del loro modo di vivere⁸⁷.

La maggior parte dell'arte aborigena appartiene alla dimensione cerimoniale. Il suo linguaggio figurato, le canzoni e le danze che l'accompagnano, i dipinti e le cerimonie si rifanno sia a miti ancestrali che a credenze e simboli quotidiani. La vita spirituale di questa popolazione, come evidenziato dal curatore di arte indigena Wally Caruana, è incentrata sul *Dreaming*, termine inglese usato dagli indigeni per «descrivere l'ordine spirituale, naturale e morale del cosmo»⁸⁸. Benché il complesso cosmogonico e cosmologico indigeno australiano venga chiamato “Dreaming”, questo ha però ben poco a che fare con la dimensione dell'onirico. La comprensione di questa nozione da parte delle istituzioni d'arte australiane (investita da un certo misticismo sin dal momento in cui è stata coniata nel 1889) è in parte la causa della pratica di relegare l'arte indigena in un altro tempo e di classificarla come “tradizionale”, statica, immutata ed atemporale.

Il *Dreamtime* (“Tempo del sogno” o “Mondo del sogno”) è infatti l'epoca cosmogonica della formazione del mondo stesso ed è l'elemento comune ed unificante delle numerose e diverse tradizioni culturali aborigene, nonché giustificazione mitica delle differenze tra di esse⁸⁹. Abitato da creature ataviche che ancora esistono ed influenzano le generazioni viventi, gli spiriti del Mondo del sogno passano «ai loro discendenti»⁹⁰. Gli spiriti che abitano questa terra creano ogni cosa sotto la luce del sole: le piante, gli animali, gli uomini, la terra stessa; le cerimonie

⁸⁷ La parentela nell'Australia aborigena comporta sia relazioni con le persone che con la terra. Al tempo della colonizzazione inglese vi erano più di 200 lingue diverse parlate in Australia, suddivise a loro volta in 700 dialetti. Ogni dialetto era associato ad un particolare tratto di terra; dialetto e territorio si appartenevano a vicenda. Attualmente, non a caso, nelle mostre di arte aborigena spesso le etichette forniscono informazioni circa la lingua dell'artista e il gruppo sociale o parentale. Cfr. Morphy H. “Kinship and Gender”, in Kleinert S. & Neale M. (eds.) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, 2000, pp. 60-7.

⁸⁸ Caruana W. *Aboriginal Art*, Londra, Thames & Hudson, 1996, p. 10.

⁸⁹ Reed A. W. (ed.) *Racconti del tempo del sogno* [selezione e trad. di Buri M. R. e Magagnino A.], Nardò, Besa, 2003.

⁹⁰ Sutton P. “Dreamings”, in Sutton P. (ed.) *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, New York, George Braziller Publishers & The Asia Society Galleries, 1988, p. 15.

iniziali, le regole del matrimonio e di una società funzionale; i tabù sul cibo⁹¹. Esseri primordiali e totemici, i *Dreaming* prendono diverse forme e nomi; lo *Yam*, l'*Honey Ant* e il *Kangaroo Dreaming*, ad esempio, sono comuni all'identità spirituale di tutto il popolo indigeno. Reclamare un *Dreaming* che non ti appartiene, però, comporta «un grave infrangimento della Legge aborigena»⁹², poiché sono le loro azioni a fornire i temi delle diverse arti aborigene⁹³.

Siccome il significato non è solo spirituale, ma anche politico – poiché i disegni su corteccia, sul corpo e adesso su tela si riferiscono a territori particolari e insieme alle danze e alle canzoni corrispondenti valgono come atti di proprietà di quei luoghi –, per guadagnare un certo *status* nella società aborigena bisogna acquisire conoscenza. Questo significa che anche l'arte indigena viene interpretata dai membri della comunità di produzione in relazione al grado di conoscenza di ognuno di essi, mentre viene prodotta ed interpretata in maniera più superficiale dal pubblico non-indigeno⁹⁴. Una persona aborigena anziana e ben inserita nella vita cerimoniale raggiungerà certamente un significato spirituale più profondo e ampio; un giovane camminerà su un piano più superficiale; un non-aborigeno dovrà necessariamente cercare un mezzo di trasporto in un mondo che non gli appartiene se spera di accedere alle sponde di un'opera così lontana da ciò a cui è avvezzo.

Se le proprietà materiali non sono di alcun valore, un sistema efficace per manifestare il proprio sapere è l'arte, poiché in essa gli artisti includono l'eredità conoscitiva dei propri antenati e «affermano la loro identità e i loro diritti e responsabilità» così come «le loro connessioni alla terra e al *Dreamings*»⁹⁵. Howard Morphy aggiunge che l'arte è un tramite per raggiungere il *Dreaming*, stabilendo così una connessione spirituale e politica con esso⁹⁶. Allo stesso tempo, l'arte è anche il

⁹¹ Sutton, 1988.

⁹² Sutton, 1988, p. 15.

⁹³ Caruana, 1996, p. 11.

⁹⁴ Cfr. Dussart F. "Canvassing Identities: Reflecting on the Acrylic Art Movement in an Australian Aboriginal Settlement", in *Aboriginal History. Special 30th Anniversary Volume Exchanging Histories*, ANU E Press & Aboriginal History Incorporated, 2007, pp. 156-68.

⁹⁵ Caruana, 1996, p. 15.

⁹⁶ Morphy, 2004, p. 67.

prodotto materiale di questo spirito. Nell'universo aborigeno si instaura così una continua iterazione ciclica tra arte e spiritualità potenzialmente inesauribile, in cui nell'idioma estetico-religioso i disegni esprimono un complicato sistema politico terriero.

Un esempio di arte aborigena è la storia delle Sorelle Wagilag: *Wagilag Sisters' Story* (o *The Wagilag Sisters and Yulungurr the Rainbow Serpent*, 1959). Dipinto su corteccia di Mawalan Marika, la storia racconta di tre entità che appartengono alla metà Dhuwa della Terra di Arnhem del Territorio del Nord⁹⁷. Le due sorelle Wagilag stanno attraversando il territorio dando forma al paesaggio e creando cerimonie, oggetti, luoghi, piante, animali e persone. Tutto, al suono del proprio nome, prende vita. Il serpente arcobaleno *Yulungurr*, che è la rappresentazione fisica dei poteri delle piogge monsoniche che si riversano sulla parte tropicale dell'Australia settentrionale ed è il simbolo dell'equilibrio tra la forza distruttiva e quella creativa della morte e della vita, viene svegliato dalle voci delle due donne. Per questo, infuriato, nella scena centrale viene rappresentato nell'atto di ingoiarle.

Negli anni Trenta del Novecento, quando la linea ferroviaria arriva ad Alice Springs rendendo possibile anche la nascita di una piccola industria del turismo, un acquerellista originario di Melbourne raggiunge il rosso e arido deserto centrale in cerca di nuovi motivi. Rex Battarbee finisce così nella comunità indigena di Hermannsburg, una ex missione luterana nel deserto a 125 km a ovest di Alice Springs. Nel 1934 l'acquerellista esibisce i suoi lavori e l'artista aborigeno Albert Namatjira ne rimane affascinato. Iniziando ad usare questo *medium* per lui nuovissimo, Namatjira avvia un ibridismo artistico che solleva non poche polemiche.

Vero è che questi acquerelli lanciano un'attività turistica di non poco conto poiché vengono venduti ai turisti come souvenir, ma allo stesso tempo sono un strumento di conferma territoriale. La loro frettolosa e maldestra classificazione come "pacchianeria turistica" non fa altro che confermare ancora una volta la logica dell'evoluzionismo e della dominazione coloniali⁹⁸. Reclamando la proprietà tribale della terra a cui appartengono e lo sviluppo di un nuovo codice di simboli originali, nelle immagini di una forma d'arte bianca prodotta da un uomo nero gli eucalipti, le

⁹⁷ Cfr. O'Ferrall, M. A. "Monsoon", in Thomas, 1988, pp. 24-5.

⁹⁸ Cfr. Morphy, 2004, pp. 265-6.

rocce e la campagna desertica impersonificano esseri primordiali appartenenti alla cultura Arrernte occidentale. Bisognerà aspettare sino agli anni Ottanta per considerare le opere della Hermannsburg School una variata creativa dell'arte aborigena tradizionale⁹⁹.

Nell'influenza (reciproca) tra arte occidentale e arte aborigena si colloca anche Margaret Preston, un'artista donna che nel 1920 fa ritorno in Australia dopo aver soggiornato in Europa per oltre dieci anni. Capito quanto l'arte occidentale si ispiri agli oggetti creati dalle popolazioni primitive e quanto il potere dell'arte aborigena australiana sia originale e potente¹⁰⁰, la Preston a partire dal 1927 inizia a ricercare di un'autenticità australiana che sia simile a quella del Primitivismo europeo inglobando motivi aborigeni nella sua produzione. Lo scopo è creare un'arte nazionale la cui originalità passi proprio attraverso l'appropriazione del motivo e dell'idioma aborigeni nelle arti 'bianche'¹⁰¹.

Dalla documentazione delle colonie allo stile (di vita) dell'Australia intra-bellica

Se l'inizio dell'era coloniale coincide grossomodo con lo stadio finale dell'Illuminismo europeo e con l'era del Romanticismo (spesso definito dalla sua opposizione alla filosofia illuminista del razionalismo astratto, sia in Europa che nell'Occidente in generale), l'interesse nelle scienze naturali è sicuramente un *fil rouge* della prima arte coloniale. Nelle spedizioni australiane, paesaggisti e scienziati

⁹⁹ Cfr. Persson B. *In-Between: Contemporary Art in Australia. Cross-Culture, Contemporaneity, Globalization*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2011.

¹⁰⁰ Butel E. "Introduction", in Butel E. *Art & Australia by Margaret Preston: Selected Writings 1920–1950*, Sydney, Richmond Ventures Pty. Limited, 2003, p. 13.

¹⁰¹ In quanto donna bianca l'approccio della Preston all'arte aborigena è spesso ostacolato (cfr. North I. "Aboriginal Orientation", in Thomas, 1988, p. 142), ma l'artista riesce comunque a sostenere che «the art of the aborigine has far too long been neglected. The attention of Australian people must be drawn to the fact that it is great art and the foundation of a national culture for this country» (in Preston M. "Aboriginal Art", in *Art in Australia*, 4ª serie, no. 2, giugno 1941. Ristampato in Butel E. 2003, p. 87). Nel 1941 il suo *Aboriginal Landscape* – paesaggio dal gusto cubista in rosso e ocra, nero carbone e bianco argilla che fa parte del suo contributo allo sforzo bellico – viene riprodotto nell'*Australian National Journal* come accompagnamento del suo "New Developments in Australian Art" (in *Australian National Journal*, 1 maggio 1941. Ristampato in Butel E. 2003, pp. 82-3), articolo che trova il motivo dell'autenticità dell'arte australiana nel mescolamento delle pratiche occidentali a quelle indigene.

lavorano congiuntamente per restituire una mappa dettagliata del continente appena scoperto. Difatti, quando il vascello del capitano James Cook, l'Endeavour, approda nel 1770 sulle spiagge della Botany Bay situata a sud dell'attuale Sydney Harbour uno dei primi cittadini britannici a sbarcare è Sydney Parkinson. Illustratore botanico e artista di storia naturale scozzese, il suo compito è fornire un'esaustivo resoconto della flora e della fauna della nuova colonia.

I suoi disegni e schizzi devono risultare semplici, chiari e realistici poiché il loro scopo è scientifico e documentativo; corredata da informazioni tecniche, l'illustrazione serve come supporto visivo nelle enciclopedie. Tuttavia nel 1819, John Lewin (il primo artista professionista australiano nato libero) inserisce nello stesso acquerello un canguro rosso e un canguro grigio occidentale. Collocando nel medesimo luogo due specie diverse che mai potrebbero coabitare la stessa zona dell'Australia, in *Kangaroos* Lewin dimostra quanto la necessità di ordinare le differenze sia dettata da uno «sforzo umano di classificare, definire e generalmente comprendere il mondo naturale con mezzi di una modalità ecologica»¹⁰² che non sempre risultano essere efficaci od utili.

A differenza dei ritratti naturalistici, la vite delle colonie viene espressa in oli su tela dal gusto romantico, i quali trasportano le convenzioni del mondo conosciuto in uno che ancora deve essere scoperto e capito. Illustrando le ricerche intraprese in una landa sì ancora selvaggia ma già colonizzata, gli artisti australiani di questo periodo dedicano il loro repertorio accademicamente occidentale a grandiose vedute in cui gli immacolati ed inusuali paesaggi australiani forniscono un'infinità di nuove opportunità che in accordo alla nozione di *terra nullius* paiono solitamente bucoliche, senza abitanti e devono essere ricondotte in qualche modo alla realtà europea.

L'inglese John Glover (trasferendosi in Tasmania) dipinge numerose vedute australiane con uno stile romantico che ricorda Claude Lorrain e Gaspard Poussin. Conrad Martens (un altro inglese suggestionato da William Turner) riproduce la particolarità della splendida luce australiana raffigurando in romantiche visioni il

¹⁰² Wonders K. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, diss. Figura Nova Series 25, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1993, p. 9.

neonato Sydney Harbour¹⁰³. Altri artisti, come il viennese Eugene von Guérard¹⁰⁴, partecipano a diverse escursioni esplorative nell'entroterra australiano in cerca di scenari selvaggi e inviolati dai coloni. Lontano dagli insediamenti costieri, l'austriaco trova la vera essenza della terra nel vasto e sublime *outback* australiano, luogo in cui si esprime «la difficoltà di fantasiosamente abitare l'Australia»¹⁰⁵. Questo appare evidente in *North-east View from the Top of Mount Kosciusko* (1863), olio su tela che rappresenta l'arrampicata del 18 novembre 1862 dello scienziato tedesco George von Neumayer sulla più alta montagna d'Australia¹⁰⁶.

Scoscese montagne innevate; l'insospitale *outback*; le sublimi cascate; le enormi felci; le varie specie di *gumtrees* (ovvero i famosissimi eucalipti); le ripide e spaventose vallate erose dell'acqua: tutto si presta con meraviglia ed idillio a rappresentazioni romantiche di una natura selvaggia quanto pronta ad essere piegata dalla volontà dei dominatori. Nei suoi paesaggi, l'attrazione di motivi familiari restituisce però un vocabolario visivo e percettivo pre-costruito e inadeguato¹⁰⁷, che nei suoi aspetti ancora marcatamente europei mal si addice al mondo appena scoperto. Si tratta del resto di un meccanismo di intendere l'arte che è attivo anche negli occhi dell'osservatore: gli insediamenti dopotutto non sono che un'estensione dell'Europa ed è anche per questo che i loro dipinti diventano molto popolari¹⁰⁸. L'Australia, però, non è l'Inghilterra né l'Europa.

Negli anni Settanta dell'Ottocento i paesaggi diventano sempre meno richiesti e viene elaborato un senso più maturo della “visione romantica australiana”. La svolta è dovuta ad un fatto storico: in questi anni per la prima volta il numero di persone nate nelle colonie supera quello degli immigrati. Questi ultimi si sono

¹⁰³ Cfr. Smith B. *Australian Painting 1788–2000*, Melbourne, Oxford University Press, 2001, pp. 32-7.

¹⁰⁴ Von Guérard prima di approdare in Australia nel 1852 con la sua cultura visiva europea studia pittura paesaggistica a Düsseldorf, gira l'Italia e vive a Roma.

¹⁰⁵ Allen C. *Art in Australia: from Colonization to Postmodernism*, Londra, Thames & Hudson, 1997, p. 39.

¹⁰⁶ Cfr. Bonyhady T. “A National Landscape”, in Thomas, 1988, p. 46.

¹⁰⁷ Cfr. Gombrich E. H. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [trad. di Federici R.], Milano, Leonardo, 2002.

¹⁰⁸ Cfr. Persson, 2011.

adattati; non sono più i nuovi arrivati e non si sentono più oppressi dalla particolare malinconia dell'incolto ed esotico *bush*. Nel tentativo di costruire un'identità nazionale, non si considerano più né intrusi né stranieri. È da questa nuova generazione che nasce una nuova pittura volta a riconciliare i coloni australiani con la loro (nuova) casa¹⁰⁹.

Vengono allora realizzati paesaggi che servono a mostrare il modo in cui i coloni hanno saputo dominare il difficile territorio australiano, costruendo una prosperità e una sofisticatezza notevoli. In *Winter Morning near Heidelberg* (1866) di Louis Buvelot, ad esempio, una tranquilla e soleggiata scena sulle rive del fiume Yarra nella campagna fuori Melbourne rappresenta la vita semplice dei coloni a proprio agio nel contatto con la *Terra Australis*¹¹⁰. Sulla sinistra degli eucalpti crescono sull'argine del fiume. Al centro, due uomini ed una donna accendono un fuoco coi rami di un albero sradicato da un'alluvione, simbolo insieme al tronco bruciato a destra delle severe condizioni ambientali del luogo. In fondo, a destra, una fattoria immersa in una rigogliosa vegetazione verde è circondata da mucche che pascolano in un bel campo che gli uomini hanno sgomberato dalle piante più selvagge.

Ovviamente anche i ritratti di raffinati ed eleganti coloni diventano una testimonianza della prima cultura australiana¹¹¹. I dipinti storici dal gusto moraleggiante promuovono la virtù pubblica e l'integrità di una collettività composta da coloni bianchi, ricchi e di successo. Circondati da drappaggi, colonne greco-romane e ville classiche, i personaggi sono immersi in sfondi che rimandano alla tradizione paesaggistica coloniale britannica, manifestando le idee dell'età dei lumi e della ragione e la sua ottimistica fiducia nell'indagine scientifica. Mentre in Europa il neoclassicismo emerso con gli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano del 1748 ispira artisti come Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough e Jacques-Louis David, in Australia il più noto obbediente alle nozioni di questo stile è Augustus Earle¹¹². Inserendo l'uomo in scene moralistiche e nobili, l'arte educa i coloni «ad innalzare la colonia al di sopra della reputazione di un carcere e a ricreare una società

¹⁰⁹ Cfr. Smith B., 2001.

¹¹⁰ Cfr. Hughes R. *The Art of Australia*, Ringwood (Victoria), Penguin Books Australia Ltd, 1966; Allen, 1997.

¹¹¹ Cfr. Thomas D. "Colonial Art: Culture", in Thomas, 1988, p. 50.

¹¹² Nato ed istruito in Europa.

inglese georgiana dall'educazione classica nel Sud Pacifico»¹¹³. Se la maggior parte dei ritratti di Earle e degli altri artisti neoclassici viene realizzata per celebrare la prosperità e il progresso del mondo nuovissimo, l'esclusione di ogni riferimento associabile al passato da ex-detenuti dei primi britannici è d'obbligo¹¹⁴.

Le persone aborigene, d'altra parte, alla stregua della flora e della fauna funzionano come un mero attributo secondario capace di assicurare il carattere australiano del soggetto principale. Quando non completamente esclusi, gli indigeni sono rappresentati nelle scene urbane come servi omologati e vestiti all'occidentale, mentre nei sobborghi delle stesse città tornano ad essere nudi per riproporre il mito del buon selvaggio romantico. Nudo, primitivo, ignorante, spesso il suo corpo è ricoperto da disegni cerimoniali e circondato da lance e scudi. Inserita in sublimi scenografie nell'atto di celebrare *corroborees*, un rito performativo caratterizzato da danze, riti sacri e canzoni cerimoniali che viene svolto alla luce della luna, la fisicità e la storia aborigena diventa un curioso intrattenimento 'bianco'¹¹⁵.

Nella vita reale gli aborigeni sono ormai in inferiorità numerica. Dopo anni di confronti più o meno violenti con gli invasori spesso finiti in efferati massacri, la popolazione aborigena è spinta sull'orlo dell'estinzione. Se in *The Conciliation* (1840) Benjamin Dutterau raffigura un evento del passato recente vestendo i suoi soggetti con abiti contemporanei e mantenendo un'aura di estrema dignità e nobiltà, in realtà il dipinto mostra solo quanto l'arte coloniale sia fortemente politicizzata. Il raduno da parte del muratore metodista George August Robinson degli ultimi aborigeni tasmaniani ritratti come 'selvaggi' che vengono forzatamente trasportati a Flinders

¹¹³ Radford R. "A Colonial Augustan Age", in Thomas, 1988, p. 74.

¹¹⁴ Thomas, 1988, p. 50.

¹¹⁵ Il *corroboree* (*garaabara* in linguaggio Dharuk della regione di Sydney) è un particolare tipo di spettacolo che, nella vita pubblica degli aborigeni, è un modo per interpretare e per appropriarsi delle novità. All'inizio della colonizzazione gli invasori trovano i *corroborees* (che si rifanno alla ricchezza della vita cerimoniale e sulle leggende tradizionali come quelle del Mondo del sogno) esotici ed interessanti quanto la flora e la fauna. Mentre gli aborigeni iniziano a svuotare le canzoni, le danze e le storie tradizionali dalle parole e dai gesti chiave al fine di celarne il vero significato, i *corroborees* iniziano ad essere inscenati proprio per soddisfare l'intrattenimento di un sempre più curioso pubblico bianco. Cfr. Kleinert S. & Neale M. (ed.) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, 2000, p. 564; Candice B. & Callaway A. "Dancing in the Dark: Black Corroboree or White Spectacle", in *Australian Journal of Art*, no. 19, 1991, pp. 78-104.

Island simboleggia infatti per i coloni della Tasmania non un incontro, ma la fine di ogni attacco e ostilità degli autoctoni.

Veicolando un messaggio morale rivolto sia al presente che al futuro, Dutterau anziché contestare i frequenti scoppi violenti di crudeli guerre e diabolici massacri spera di rinforzare un sentimento di filantropia universale che superficialmente sembra rispettare la vita umana, sia essa ‘bianca’ o ‘nera’¹¹⁶, mentre concretamente celebra la superiorità britannica. *The Conciliation* è solo all’apparenza un’occasione amichevole scivola da rancori da entrambi le parti. Nel dipinto Robinson conversa con i nativi, invitandoli con le parole ad abbandonare il loro stile di vita ‘barbaro’ per abbracciarne uno più ‘evoluto’; nella realtà però il fatto avviene in modo molto più animato attraverso diverse spedizioni che, tra il 1830 e il 1834, battono tutta la Tasmania.

Intorno al compimento del primo centenario, l’interesse coloniale verso la flora e la fauna muta in un esame introspettivo degli aspetti più familiari e caratteristici del modo di vivere la *Terra Australis*. La mostra *9 by 5 Impression Exhibiton* (17 agosto 1889, Melbourne)¹¹⁷ inizia quindi la ricerca di un nuovo simbolismo nazionale¹¹⁸. Sebbene il gruppo formato da Tom Roberts, Charles Conder, Arthur Streeton e Frederick McCubbin – che prenderà poi il nome di Heidelberg School – rimanga compatto all’incirca un anno e mezzo prima di disperdersi tra Melbourne, Sydney e l’Europa, questi pittori riscuotono un grande successo poiché operano durante un periodo di acceso nazionalismo¹¹⁹. Ricercando un’identità nazionale che sia capace di rappresentare momenti caratteristicamente australiani, il loro stile diventa lo “stile australiano”¹²⁰.

¹¹⁶ Bonyhady T. “To Quit Barbarous for Civilized Life”, in Thomas, 1988, p.77.

¹¹⁷ La maggior parte dei lavori *avant-garde* qui esposti sono realizzati *en plain air*, direttamente nell’area rurale di Heidelberg, nella periferia o nel centro cittadino di Melbourne. Ribaltando le convenzioni della tradizione nell’abbandono delle usuali superfici piatte, lisci e rifinite, Tom Roberts, Charles Conder, Arthur Streeton e Frederick McCubbin dipingono per lo più sui coperchi delle scatole di sigari che misurano nove per cinque pollici: ecco spiegato il nome della mostra.

¹¹⁸ Thomas, 1988, p. 98.

¹¹⁹ Radford, 1988, p. 70.

¹²⁰ Thomas, 1988, p. 112.

Inteso come risultato dell'esperienza vissuta in prima persona che per estensione passa dall'artista che è intento a dipingere all'aria aperta a qualsiasi australiano impegnato nel lavoro manuale, lo stile australiano è un *lifestyle* magnificamente esemplificato in *Shearing the Rams* (1888-90), di Tom Roberts [FIG. 1]. Si tratta non a caso di uno dei dipinti australiani più famosi ed apprezzati, il quale riproduce e testimonia il duro lavoro dei solerti tosatori di pecore. All'interno di un capanno di legno viene celebrata non solo l'industria laniera, ovvero il fondamento della prosperità e del livello di vita raggiunti nell'isola, ma anche l'uomo che la gestisce.

Come in tutti i paesi colonialisti, il "sogno australiano" consiste nel possesso di una proprietà privata e nel riconoscimento e nel controllo dei frutti della propria manodopera. Ecco perché quest'opera è riprodotta in ogni libro di testo di storia e di storia dell'arte: è un simbolo dell'Australia 'autentica', ed «così familiare da non aver quasi nemmeno più bisogno di [essere] guardato»¹²¹. Racchiudendo in sé tutta la classe operaia, il prototipo maschile è qui idealizzato ma anonimo. Nonostante la sua iconicità, in *Shearing the Rams* il critico d'arte Christopher Allen lamenta una mancanza di individualità dei tosatori, il che pare difatti essere un effetto voluto. Il diligente e forte maschio australiano, marchio di fabbrica androcentrico non solo dell'Heidelberg School¹²² ma dello stesso immaginario australiano, deve infatti contenere in sé l'intero paese, miticizzandolo.

Nonostante lo stile di vita australiano si fondi sul duro lavoro, il benessere e la ricchezza non possono essere sempre raggiunti. Nell'addolorato *Down on His Luck* (1889), Frederick McCubbin ritrae il fallimento e la sconfitta di un cercatore d'oro destinato ad una vita di insuccessi e di solitudine nei boschi. È un uomo solo, vestito di stracci, seduto su un tronco nel mezzo del nulla del *bush* australiano. Sembra essersi arreso; lo sguardo vuoto sul fuoco quasi spento, il fagotto arrotolato e il pentolino da campeggio annerito mentre la fuliggine si disperde sull'erba.

Fire's On (1891) di Arthur Streeton predice persino catastrofi; nel mostrare un incidente realmente accaduto durante il brillamento di un ordigno sulle Blue Mountains necessario per costruire la linea ferroviaria di Sydney, dipinge infatti un

¹²¹ Spate V. "No Sweat", in Thomas, 1988, p. 122.

¹²² Allen, 1997, p. 70.

uomo vittima innocente del proprio mestiere. In questa prospettiva, l'oppressione del proletariato implica non solo uno sfruttamento economico, ma rispecchia anche una degradazione del maschile. Avviando un ciclo di dominazione virile dettato da un capitalismo castrante, l'uomo viene derubato della sua indipendenza, mentre l'istituzione del lavoro retribuito oltre a negare il valore del proprio operato forza le braccia a lavorare sotto i termini e le condizioni di un altro uomo¹²³.

Il successo virile viene allora cercato altrove e gli Australian and New Zealand Army Corps (le truppe ANZAC) sembrano concedersi come una nuova possibilità di mascolino riscatto. Prendendo attivamente parte alla Prima guerra mondiale, il giovane uomo australiano muore martire sulle coste della Turchia e della Francia e diventa un sacrificio pubblico. Retoricamente, il suo corpo diventa non solo motivo di orgoglio, ma anche un mito nazionale¹²⁴. Del resto il collegamento tra violenza della guerra e maschilità è assai stretto; anche se la solidarietà comunitaria tra gli uomini viene il più delle volte oscurata dall'(apparentemente) inevitabilità dell'aggressività maschile che oppone il protagonismo degli uomini alla passività delle donne¹²⁵, nell'iconico *A Sergeant of the Light Horse* (1920) di George W. Lambert¹²⁶ [FIG. 2] la sensualità della muscolatura e della carnagione del mesto *light horseman* ricorda il servizio prestato dai soldati in Palestina, la relazione con la campagna e il ricordo dei coraggiosi commilitoni deceduti in guerra¹²⁷.

Il conflitto armato, oltre a celebrare la morte virile della massa maschile, favorisce l'industria manifatturiera, portando anche in Australia un'avveniristica fiducia nel futuro, nella vita metropolitana e nelle comodità moderne. Nuovi progetti e pubblicità sublimano la confortevolezza di un nuovo *lifestyle* innovativo ed evoluto. Lo stilizzatamente modernista *Lacquer Room* (1936) di Grace Cossington Smith, una delle tante donne artiste che finalmente si avvicinano alla scena artistica modernista

¹²³ Leach, 1997, p. 65.

¹²⁴ Gray A. "Long-Limbed, Lean, Reserved", in Thomas, 1988, pp. 168-9.

¹²⁵ Pringle H. "The Making of an Australian Civic Identity: The Bodies of Men and the Memory of War", in Stokes, 1997.

¹²⁶ L'artista è testimone diretto della guerra. Cfr. Allen, 1997, p. 90.

¹²⁷ "A Sergeant of the Light Horse", in *George W. Lambert Retrospective: Heroes and Icons*, <http://nga.gov.au/exhibition/lambert/Detail.cfm?IRN=162564>, ultimo accesso: gennaio 2016.

tra il 1920 e il 1930, raffigura una sala da tè al Farmer & Co., ovvero il primo grande magazzino di Sydney che apre nel 1932. Nello stesso anno viene inoltre inaugurato il Sydney Harbour Bridge, massimo trionfo dell'ingegneria moderna australiana. Eretto tra le due sponde del Sydney Harbour, il ponte viene completato con una monumentale unione nel suo punto più alto e la sua costruzione viene sistematicamente documentata da artisti come la stessa Cossington Smith o Jessie Traill¹²⁸.

Intorno agli anni Trenta il governo australiano inizia quindi a sentire la necessità di diffondere immagini propagandistiche. Non si parla solo di dipinti, ma anche e soprattutto di filmati e fotografie¹²⁹. Attraverso il Department of Information ai fotografi vengono date grandi opportunità: lavorando in condizioni naturali piuttosto che in studio, Max Dupain, Jim Fitzpatrick, Edward Cranstone e Geoffrey Powell registrano le situazioni e le attività quotidiane mentre l'Australia è occupata a combattere la guerra in territorio straniero. Impegnati nel «fotografare le cose così come sono»¹³⁰, gli artisti ritraggono la realtà australiana del periodo post-bellico; dalla valorizzazione della campagna, dell'*outback* e della vita contadina o mineraria si passa ora alla documentazione della vita urbana.

È già molto prima della Seconda guerra mondiale che effettivamente un nuovo archetipo nazionale abita le immagini delle grandi città della modernità. Nuova espressione dello spirito dell'Australia contemporanea, un maschio forte, atletico e sano ha velocemente rimpiazzato il modello del *battler*, “colui che combatte” le avversità. Il tosatore laborioso, il cercatore d'oro ed il pioniere rurale che hanno mitologizzato in sé i sentimenti anti-intellettuali e anti-urbani dell'Australia colonialista del passato si trasformano in un individuo mondano, impeccabile ed elegante. Il fotografo Max Dupain immortalava proprio questo modello di perfezione apollinea nelle sue opere. In *Sunbaker* (1937) [FIG. 3] un uomo bianco sta riposando sulla spiaggia cittadina. L'addome sulla sabbia, il corpo sgocciola dopo il tuffo nell'oceano: è nata una nuova icona. L'estrema confidenza di quest'immagine risolutamente maschile e maschilista (che verrà più avanti rielaborata dalla fotografia contemporanea

¹²⁸ Allen, 1997, pp. 102-5.

¹²⁹ Ennis H. *Photograph and Australia*, Londra, Reaktion Book Ltd, 2007, p. 91.

¹³⁰ Ennis, 2007, p. 93.

Anne Zahalka in *The Sunbather #2*, 1989-90) mostra la piramidale monumentalità delle giovani forme di un corpo che non solo è in ottima forma, ma in tutta la sua perfezione “più bianca del bianco” è anche e soprattutto orgogliosamente australiano¹³¹. Circondato dalla natura tipica del suo paese natale, l'avvenenza del corpo erculeo mappa una traiettoria visiva e culturale che durante le due guerre non rivolge più lo sguardo alle trincee francesi o al fango della Nuova Guinea, ma si sposta sull'eccellenza dell'*Australianness*.

Benché fare il bagno o surf non siano mai veramente diventati un soggetto a causa di una legge che proibiva le nuotate giornaliere, la tensione sensuale, fallo-centrica e xenofobica del corpo moderno è un esempio del genere da spiaggia che emerge nel tardo XIX secolo¹³². Quando nel 1903 il divieto viene revocato, l'interesse verso questo sport esplose fortissimo; intorno agli anni Venti il surf divenne il passatempo nazionale degli australiani e nei Trenta, durante la Grande depressione, questa sana ed economica distrazione quasi esclusivamente maschile diventa ancora più popolare. A testimoniare è anche la spiaggia affollata da surfisti e bagnanti del pittore inglese Charles Meere. *Australian Beach Pattern* (1938-40) [FIG. 4], che si svolge appunto sulla battigia, è tuttavia difficile da catturare in un singolo istante. Le persone, più che godere del loro tempo libero in riva all'oceano, sembrano figure di un perfezione fisica statuaria che riassumono le idee razziali del tempo – sia in Australia che in Europa.

Si parla di un'ideologia segregazionista che nell'isola viene rafforzata nel 1901 con la White Australia Policy che favorisce gli immigrati di origini britanniche e blocca i non-anglofoni, gli Europei meridionali ed orientali e i popoli di discendenza asiatica. La politica socialmente restrittiva sulla diversità razziale, supportata sostanzialmente da tutti i partiti, mira ad un monoculturalismo bianco che non solo si distanzia dalle popolazioni non-britanniche e dai paesi limitrofi ‘cromaticamente’ diversi, ma lascia la minoranza degli aborigeni ‘tradizionali’ non assimilati prive dei diritti di base fino al 1967¹³³. In questo senso, allora, il dipinto può essere riletto

¹³¹ Ennis, 2007, p. 113.

¹³² Slutzkin L. “Spartans in Speedos”, in Thomas, 1988, p 176.

¹³³ Murphy, 2005, p. 463.

come una dichiarazione politica che descrive «the ideal Australian race»¹³⁴. Ed è fino agli anni Cinquanta, ovvero quando si registra un *boom* economico che richiede nuova forza lavoro, che le città costiere sono prevalentemente bianche e idealmente abitate da «bronzee divinità solari del surf»¹³⁵ come quella della stampa in bianco e nero di Dupain.

La Grande depressione e la Seconda guerra mondiale obbligano l'Australia così come il resto del mondo a confrontarsi con soggetti di maggiore spessore sociale. Questa nuova attenzione è visibile anche nei lavori di Russell Drysdale, il quale cerca di tratteggiare la verità della relazione tra uomo e ambiente in espressionistiche e surrealistiche descrizioni dell'*outback*. Non più alla ricerca della bellezza, il pittore mira a rappresentazioni 'naturalistiche' che rivelano aspetti della vita finora ignorati¹³⁶. In *Man Feeding His Dogs* (1941) una figura maschile che ricorda le forme umane di Giacometti cammina in una campagna rossa, asciutta e brulla. Circondata solo da tronchi di alberi morti, porta un sacco ed è sul punto di avvicinarsi a tre cani incatenati ed emaciati. Lontano, un altro uomo smilzo si appoggia ad un fusto, vicino ad un altro albero dai cui rami pende una sedia. Il cielo è giallo, arancio e verde, come dopo un'enorme esplosione. È una distesa impossibile da abitare, specchio del trauma di una guerra reale le cui involuzioni alteranti stanno per raggiungere il paese¹³⁷.

Tra il 1942 ed il 1943, in seguito al ritiro delle divisioni australiane dal Medio Oriente ora necessarie per fronteggiare la minaccia giapponese, Melbourne viene colorata da uomini in uniforme. Unendosi ai 18'000 soldati americani sbarcati nella città costiera nel gennaio del 1943, questa 'invasione' che dura circa sei mesi viene catturata da Albert Tucker in deliranti e angosciose visioni di vite notturne che mostrano «come la guerra moderna colpisca e corroda il cuore stesso delle società che tocca, arrestando e spesso distruggendo tutto ciò che una volta sembrava fisso e

¹³⁴ Allen, 1997, p. 96.

¹³⁵ Slutzkin, 1988, p. 177.

¹³⁶ I suoi dipinti sono spesso letti come una critica all'Heidelberg School a causa della loro grottesca e quasi sgradevole raffigurazione della vacuità del vasto e arido *outback* australiano in cui sembra impensabile vivere. Cfr. Smith B., 2001, p. 245.

¹³⁷ Questo tema verrà riprodotto più e più volte nelle opere di Arthur Boyd, di Albert Tucker e del surrealista James Gleeson.

duraturo»¹³⁸. *Victory Girls* (1943) è il collasso di una cultura che non sa affrontare la decadenza generata dalla guerra. È un crollo riassunto nelle due ragazze pesantemente truccate (con ogni probabilità prostitute) le cui facce grottesche ricordano delle maschere primitive; i loro corpi, mezzi nudi, deformi, sono palpeggiati dalle enormi mani di due soldati dal volto suino, i quali rimandano al decadentismo guerrafondaio della Germania di Otto Dix o Max Beckman.

Sempre negli anni Quaranta Albert Tucker, Arthur Boyd e Sidney Nolan formano un gruppo chiamato *Angry Penguins* – un movimento modernista, letterario ed artistico che scuote le fondamenta delle istituzioni dell'arte australiana¹³⁹. Per Nolan, il conflitto si risolve nella promozione di se stesso come un eccezionale artista autodidatta che enfatizza la mancanza di un'educazione artistica accademica identificandosi nella figura mitizzata di Ned Kelly. Nella surreale e a tratti *naïve* serie del *bushbranger* australo-irlandese condannato all'impiccagione nella Melbourne del 1880, Nolan cela e rivela se stesso sfidando il sistema attraverso l'immagine romanziata del celebre fuorilegge che, ricoperto da un'armatura casalinga, viene stilizzato in una *silhouette* squadrata e nera. Questo è un mito del tutto nuovo: è un eroe reietto, «una vittima dell'ingiustizia», un «campione degli oppressi»¹⁴⁰; è una figura senza volto ma sacra, poiché incarna l'atteggiamento del nuovo australiano che, spavaldo ed irriverente, reagisce con forza e decisione a tutte le forme di autorità.

Mentre l'Australia si spinge verso tutto ciò che è moderno, gli anni Cinquanta sono segnati da un saldo incremento della popolazione e dalla crescita economica. I *leader* politici dell'epoca trovano nell'eredità britannica lo specchio in cui riflettersi e riflettere non solo il passato, ma anche il futuro del paese. Tuttavia, secondo la nuova generazione di artisti coevi, il dopoguerra è contraddistinto da un conformismo assai oppressivo, da una suburbanizzazione diffusa e da una frustrante mancanza di diversità e coraggio intellettuale. Le innovazioni artistiche più significative come

¹³⁸ Haese R. "The City of Night", in Thomas, 1988, p. 210.

¹³⁹ Opponendosi allo stile conservatore del tempo, questi artisti sono fortemente influenzato dai primi espressionisti e surrealisti europei.

¹⁴⁰ Allen, 1997, pp. 125-6.

quelle di Nolan nascono quindi in reazione all'ortodossia culturale, all'autorità sociale delle istituzioni e alla diffusione del benessere materiale¹⁴¹.

Dall'attivismo politico degli anni Settanta alla rivoluzione dei Novanta

Gli anni Settanta sono un periodo particolarmente prospero, il quale conduce ad un'arte sussidiata dallo stato. La svolta post-moderna inaugura un nuovo pluralismo nella produzione, una rinnova percezione e una diversa commercializzazione dell'arte australiana che marcano un drastico cambiamento nell'uso delle forme artistiche – forme che ormai non si compongono solo di dipinti, ma anche di sculture (dai materiali affatto tradizionali come il vetro, il legno e i metalli preziosi), di incisioni, di ceramiche, di tessuti e soprattutto di fotografie. Si tratta di una decade di rinnovato interessamento politico che attraverso gli insegnamenti del Post-minimalismo e del Concettualismo la *performance art*, la *body art*, le installazioni e le pratiche *photo-based* si pone contro il sistema¹⁴².

L'esperienza della partecipazione dell'Australia nella guerra in Vietnam cambia considerevolmente la società australiana. Il precedente atteggiamento positivo verso la lotta militare viene rimpiazzato da un robusto scetticismo: insieme al resto del mondo, l'Australia non vuole più né prendere parte né supportare il conflitto nel paese asiatico. Desidera anzi un cambiamento, sia nel sistema artistico che in quello politico. Nella sfera pubblica, lentamente e sotto la superficie, si assiste allora a delle piccole rivoluzioni; le contraddizioni finora attentamente evitate o nascoste si infiltrano nella coscienza sociale. L'incredibile forza lavoro che segue le ondate migratorie dall'Europa (inizialmente dall'Italia e dalla Grecia) verso il paese alterano in modo irreversibile il sostrato della società australiana¹⁴³.

Gli artisti non sono più soddisfatti nel presentare opere sullo *status quo* del mondo e del mercato dell'arte. Al contrario, iniziano a creare opere che stimolano

¹⁴¹ Murphy, 2005, p. 462.

¹⁴² Grishin S. "43. The Postmodern Condition and the Changing Nature of Australian Art", in *Australian Art: a History*, Melbourne, The Miegunyah Press, 2014, pp. 468-77. L'arte, però, viene paradossalmente legittimata e istituzionalizzata da biennali e triennali, nonché dall'*establishment* stesso.

¹⁴³ Murphy, 2005, p. 462.

l'intelletto ad interrogarsi su questioni come l'inquinamento ambientale, il rischio di uno scontro nucleare e gli svantaggi della condizione femminile, mentre il tema dei diritti territoriali degli aborigeni australiani si fa sempre più forte¹⁴⁴. Se i *baby-boomers* crescono in un paese benestante, governato da un sistema politico conservatore (il Liberal Party è al potere tra il 1949 e il 1972), il loro spirito è però ideologizzato dai recenti eventi che avvengono in tutto il mondo; l'ambizione di una svolta sociale epocale viene espresso nello slogan usato (con successo) dal partito laburista nella sua campagna federale del 1972: «It's time»¹⁴⁵.

La crisi – anzi, le crisi erodono definitivamente la rappresentazione del concetto di identità e le sue configurazioni psicologiche. Mentre il Sydney Women's Liberation viene partorito nel 1969, negli anni Settanta si assiste alla nascita e all'affermazione del femminismo. Coalizioni femministe si formano prima intorno al teatro e al cinema per approdare poi alle arti visive. Mentre a Sydney l'artista Vivienne Binns critica il sistema modernista ancora patriarcale assemblando e presentando un linguaggio visivo che si rifà all'organo sessuale femminile, non sorprende scoprire come la fotografia ed il video iniziano ad essere utilizzati come strumenti operativi di critica sociale.

Il discorso e l'attitudine femminista vengono spesso ridimensionati inserendoli nei limiti della sola divisione eterosessuale; il femminismo, tuttavia, è molto più di questo: è un movimento che attraverso la sua attività intellettuale, la sua solidarietà e la sua geniale generosità di argomentazioni avvia il percorso del riconoscimento e della liberazione di molte altre identità sino a questi anni repressi. L'identità non è più una e viene riconosciuta come multipla: i moti volti a combattere in favore dell'attivismo gay, dell'indipendenza razziale, etnica o di qualsiasi altra forma sub-culturale oppressa si moltiplicano.

Le eleganti immagini maschiliste e nazionaliste di David Moore di giovani *Aussies* che son impegnati in rituali virili come giocare a biliardo (come in *Bar Billiards, Lancelin, Western Australia*, 1963), guardare una partita di cricket o andare al pub vengono improvvisamente accantonate per dare spazio al materiale dei movimenti

¹⁴⁴ Thomas D. "Twentieth-Century Art: Culture", in Thomas, 1988, p.146.

¹⁴⁵ Ennis, 2007, p. 98.

liberazionisti del femminismo, dei *gay rights* e degli *Aboriginal land rights*¹⁴⁶. La fotografia documentaristica di questi anni registra quindi i sismi nella nozione dell'identità australiana. Molte artiste donne attraverso la produzione di un'immagine (sequenziata nel tempo e nello spazio) dissezionano, rielaborano e riformano le rappresentazioni della donna nei *media*. L'immagine fotografica e quella filmica diventano allora un testo linguistico, una storia sociale, un «role-enforcing agency»¹⁴⁷.

Il discorso critico sulle identità multiple e sovrapposte (e sovrapponibili) diventa argomento di indagine anche delle critiche del post-colonialismo degli anni Ottanta e Novanta. Nelle arti, il femminismo assicura il proprio lascito culturale partorendo una varietà grandiosa di pratiche criticamente arricchite dalle identità proteiformi di artisti diversi in termini socio-culturali, etnici, storici, di genere e più generalmente identitari¹⁴⁸. Abbandonando definitivamente l'idea di perfezione di un uomo bianco, virile ed atletico, le rappresentazioni alternative della vita contemporanea (ri)affiorano dall'ambiente cittadino. I fotografi sono magneticamente attratti dalla cultura giovanile¹⁴⁹. I ragazzi, le loro attività, le loro esperienze di vita individuale soppiantano le rappresentazioni generalizzate degli adulti loro predecessori. D'altra parte, è la stessa Australia ad essere giovane e a volersi presentare come tale.

L'investimento personale nella creazione artistica diventa fondamentale; lo spazio fotografico viene occupato in modi nuovi. In alcuni casi, le novità si inseriscono in una dimensione fisica. Roger Scott porta la sua macchina fotografica sott'acqua, fotografando nuotatori e *boardriders* immersi nell'azione del momento, come in *Queenscliff Legs, Number 2* (1975). In altri, la svolta è etica e più sommessamente politica, con un femminismo che favorisce un approccio fotografico in cui macchina e soggetto instaurano una relazione paritaria. Non più materia inconsapevole della realizzazione artistica, il soggetto di fotografi come Carol Jerrems acconsente e co-opera al suo sviluppo. Il suo *Vale Street* (1975) [FIG. 5] diventa non a caso una delle immagini iconiche degli anni Settanta, una dimostrazione sensuale del

¹⁴⁶ Ennis, 2007.

¹⁴⁷ Murphy, 2005, p. 469.

¹⁴⁸ Murphy, 2005.

¹⁴⁹ Ennis, 2007.

potere trasformativo del femminismo. In questo luogo intimistico, il soggetto femminile è centrale alla composizione. I suoi compagni, giovani uomini tatuati, non impongono la loro presenza fisica; anzi, si confondono nella penombra del secondo piano mentre la nudità disinvolta dei seni e la complicità degli sguardi rompono la convenzione estetica ed idealizzante della dominazione maschile¹⁵⁰.

Altri fotografi ricorrono ad una soggettività più intensa, quasi esagerata. Creando un lavoro profondamente personale, William Yang interviene fisicamente sulle sue immagini secondo modalità diaristiche ed intensamente private. Come l'americano Duane Michals, l'artista di origini cinesi nato nel Queensland del 1943 scrive sulla superficie bidimensionale della fotografia testi a mano. Documentando la vita *queer* della comunità edonistica dell'affascinante Sydney degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, il fotografo indaga non solo la degenerazione patologica dell'HIV, ma anche le evoluzioni identitarie più o meno timidamente manifeste nei ritratti che portano il nome del soggetto immortalato (come *Allan*, dalla serie *Sadness*, 1988-90).

Lentamente, anche l'attivismo politico dei nativi degli anni Settanta ri-orienta la prospettiva degli emarginati spostandoli al centro di un dibattito e di un *reportage* mediale che a livello nazionale rimane acceso tutt'oggi¹⁵¹. Ricky Maynard, ad esempio, attraverso l'autorità del bianco e nero delle sue fotografie denuncia le condizioni della vita moderna degli individui con cui ha deciso di collaborare: la *sua* gente¹⁵². *Untitled*, della serie *No More than What You See* (1993) [FIG. 6] è scattata in una prigione del South Australia e testimonia nelle cicatrici di un corpo violato lo sproporzionato numero di nativi rinchiusi nelle strutture di detenzione australiane. Traendo il suo drammatico potere da un tagliente realismo che non viene per nulla diluito, il suo «true visual account»¹⁵³ è reale, immondo ed inquietante.

Verso la fine degli anni Ottanta molti artisti australiani, influenzati della propria e distintiva estetica post-modernista iniziano allora ad esplorare i temi della

¹⁵⁰ Ennis, 2007.

¹⁵¹ Murphy, 2005, p. 462.

¹⁵² Ennis, 2007, p. 106.

¹⁵³ Maynard R. "The Craft of Documentary Photography", in Phillips S. (ed.) *Racism, Representation and Photography*, Sydney, Inner City Education Centre Cooperative, 1994, p. 115.

contemporaneità internazionale, della globalizzazione, della decolonizzazione, dei *mass media*, così spingendo finalmente l'arte australiana nei mercati e nelle biennali internazionali. Quando Geoffrey Bardon nel 1971 inizia a lavorare come maestro nella scuola primaria di Papunya Tula, introducendo nella comunità aborigena del deserto occidentale del Northern Territory la pittura acrilica e i materiali trasportabili come il cartoncino, il cartone e la tela, dà vita al Desert Art Movement. In circa dieci anni la percezione dell'arte aborigena cambia sensibilmente, sia nel continente che all'estero. La nuova presa di coscienza circa i diritti degli indigeni spinge finalmente per l'inclusione dell'arte aborigena nella Sydney Biennale del 1979. Ed è proprio a partire da questo anno che la produzione indigena viene commercializzata come arte e venduta in gallerie d'arte australiane a prezzi considerevolmente più alti rispetto al passato¹⁵⁴.

Se l'arte indigena è un'investigazione del paesaggio e della vita cerimoniale¹⁵⁵, il *Machinetime Dreamtime* (1981) di Trevor Nickolls può certamente essere letto come un'espressione dell'«amarezza circa la perdita di una cultura basata sulla natura»¹⁵⁶; ma è più di questo. Nickolls possiede infatti un lignaggio multiculturale; nato da madre di origini aborigene e da padre irlandese, l'artista cresce in città e viene istruito in una scuola occidentale, ma nei tardi anni Settanta trascorre anche del tempo con i pionieristici artisti della Central Desert Community of Papunya e per diverso tempo lavora come insegnante d'arte in differenti comunità aborigene del Northern Territory. Finalizzando una sperimentazione costruita sull'incontro di diversi approcci, in *Machinetime Dreamtime* Nickolls esprime non solo la perdita dell'originalità della vita aborigena 'tradizionale', una volta vicino alla natura, ma anche le ansie che riflettono la realtà della società attuale. In questo senso, la sua arte è sintomatica di un nuovo cosmopolitismo che incapsula le ironie, i conflitti, le contraddizioni e le

¹⁵⁴ Cfr. Thomas D. "The Biennale: How Australian Art Escaped Provincial Internationalism and Joined the World in its Own Right," in Waterlow, 1988; Smith T. "The Provincial Problem", in *Art Forum*, vol. 13, no. 1, 1974, in Butler R. (ed.) *What is appropriation? An Anthology of Writings on Australian Art in the 1980s and 1990s*, Brisbane, IMA Publishing, 2004.

¹⁵⁵ «Urban Aboriginal art», come «Tribal Aboriginal art», è una definizione comune nel 1988, ma si è evoluta. Mentre ad «arte aborigena tribale» si è preferito «arte aborigena tradizionale», ad «arte aborigena urbana» si è sostituito «arte aborigena prodotta da artisti che risiedono in città» («City-based Aboriginal art»).

¹⁵⁶ Thomas, 1988, p. 146.

confusioni che molti artisti australiani di origini culturali e tradizionali miste si trovano ad affrontare nella loro produzione contemporanea.

Gli anni Novanta sono il figlio degli anni Settanta e degli Ottanta. Tutti questi eventi socio-culturali, politici ed artistici fertilizzano il terreno su cui coltivare la diversità e la particolarità dell'arte australiana di fine secolo. Si tratta di un'arte in cui gli individui iniziano a parlare e a rappresentare se stessi e le loro esperienze individuali o collettive. Contraddistinto dalla complessa presenza di artisti dai *background* più disparati, l'ultimo decennio del XX secolo produce una varietà di opere che fanno collassare ogni divisione pre-esistente nella sfera pubblica tra l'arte urbana *mainstream* (di derivazione europea) e l'arte indigena (intesa ancora come rurale o 'tradizionale').

Caratterizzato dai modi in cui artisti di diversi contesti socio-culturali si impegnano a riscrivere la storia del continente australiano, questo periodo si racconta da molteplici punti di vista. Nel multiforme tentativo di ri-aprire e re-interpretare il passato, non sorprende scoprire che vi è un forte interesse nelle fonti primarie, specialmente quelle archivistiche. Molti artisti ricorrono così all'archivio per rielaborare le storie del colonialismo a livello inizialmente locale e successivamente mondiale. Narelle Jubelin raggiunge uno dei più brillanti esempi di come funziona l'indagine cross-culturale nelle variazioni di *Trade Delivers People*, la prima delle quali viene esposta nella Biennale di Venezia del 1990¹⁵⁷. In campo filmico e fotografico Susan Norrie delinea una struttura che ordina gli archivi secondo il concetto ed il contenuto. Anne Ferran e Fiona Hall dischiudono la ricchezza del linguaggio visivo che nasce dal ri-utilizzo del materiale delle collezioni di storia sociale o naturale.

La storia del dipinto europeo trasportato in Australia iniziare ad essere visto in modo alternativo: proponendosi come un approccio all'archivio di proiezioni socio-culturali, queste rappresentazioni si rendono disponibili alla rielaborazione radicale di artisti come Geoff Parr che, attraverso il Cibachrome *The National Picture, 1985* (1995) basato su una famosa interpretazione (errata) dell'incontro storico tra europei ed aborigeni nella Terra di Van Diemen avvenuto nel XIX secolo, rielabora in multi-strato, multi-formato ed in versione scherzosamente drammatica i radicali

¹⁵⁷ Murphy, 2005.

cambiamenti che seguono l'insediamento britannico che in *The Conciliation* sembravano tanto pacifici.

Su un altro fronte, artisti di origini aborigene come Fiona Foley, Destiny Deacon, Leah King-Smith, Brenda Croft revisionano l'insieme organizzato dei dati consultivi del passato inserendovi una forte connotazione politica. Ad esempio, un trittico fotografico della Foley, *Badtjala Woman* (1994), è costruito sulla rielaborazione delle testimonianze storiche raccolte sui suoi antenati nella John Oxley Library del Queensland. Nell'immagine, l'artista si propone per tre volte a seno scoperto e nella stessa posa. Ciò che varia sono gli oggetti che l'accompagnano, oggetti che rimandano a quelli indossati dai suoi antenati dal nome ignoto, classificati in gabinetti delle curiosità dallo sguardo antropologico di un qualche scienziato probabilmente inglese. Nella reinterpretazione della Foley però questi utensili vengono personalizzati e inseriti in una dimensione più intima; la loro appartenenza ad un proprietario vivo e vivente scongela il loro carattere forzatamente esotico ed insolito. Riscrivendo la (propria) storia, la Foley avvia una transizione tra il soggetto del suo corpo mezzo nudo e l'uso controllato di una lente che, questa volta, è complice e non carnefice. È sì una donna Badtjala; ma è una donna contemporanea e determinata, per nulla a disagio davanti al mezzo meccanico¹⁵⁸.

Le raccolte di oggetti ed immagini recuperate dal passato gonfiano anche l'archivio personale di Destiny Deacon, tenuto, corretto e (ri)utilizzato in ambiente domestico. Cercando nelle retrovie della cultura pubblica e preferendo gli *op-shop* e i negozi dell'usato alle biblioteche pubbliche, la Deacon accumula bamboline nere, fumetti, giocattoli, illustrazioni librarie e una vasta gamma di stereotipiche chincaglierie 'native'. Questo materiale viene quindi continuamente ri-usato e rielaborato nelle Polaroids che diventando l'*incipit* di opere stampate in formati più grandi. Le situazioni surreali in cui appaiono le bambole (spesso decapitate) e le maschere (spesso agghiaccianti) permettono alla Deacon di intrappolare l'*agency* delle azioni relazionali che contornano il potere dei giochi infantili.

Come in *Ride a Cock Horse B* (2006) o *Fence Sitters B* (2007), attraverso la messa in scena di un divertimento macabro, l'innocenza viene mascherata e trasportata in una dimensione sociale violenta in cui l'assoggettamento culturale e sessuale inizia già

¹⁵⁸ Murphy, 2005.

nella culla. L'ironia caustica di Destiny Deacon (che gioca persino sul suo stesso nome) omaggia la sopravvivenza della storia Koori rilasciando una parola e una scrittura «Kriolised», che in modo ribelle risponde al «wrong side of the tracks»¹⁵⁹. Aggiustando espressioni che parodiano la rettitudine della formalità della lingua inglese, i suoi titoli trasudano non solo errori, ma anche giochi di parole, umorismo ed inversioni.

Anche le convenzioni *glamour* e mass-culturali hanno una loro attrattiva nel coniugare il tema del desiderio; gli artisti indigeni più sperimentali iniziano a reclamare (giustamente) il diritto di utilizzare i *media* e i generi che ritengono più appropriati alla propria pratica. La maggior parte della produzione della cultura aborigena urbana degli anni Novanta politicizza quindi un'attitudine solidale che utilizza *media* quotidiani; è una disposizione creativa che viene costruita sulla disponibilità e la reperibilità di materiali comuni e non necessariamente artistici. L'arte urbana abbraccia energicamente forme improvvisate che restituiscono un *altro* linguaggio visivo, un *altro* punto di vista, un'*altra* narrativa ed un'*altra* posizione sociale.

Gli artisti aborigeni contemporanei sono e si iniziano a pensare semplicemente come artisti contemporanei. Le indagini relative al pre-concetto di razza, o alla loro storia e memoria sociale non sono certo aspetti secondari delle loro ricerche, ma la distinzione tra *blackness* e *whiteness* risulta ormai inadeguata ed inopportuna; superata¹⁶⁰. L'affermazione dell'arte indigena come arte contemporanea diventa allora un'allettante opportunità non solo in termini di riconciliazione con l'Australia bianca, ma anche uno strumento di riconoscimento delle comunità aborigene sparse per tutto il paese. Esplorando i temi legati all'alienazione culturale e alla trasformazione della mitologia ancestrale del *Dreaming* in dipinti simbolici ed astratti, la prima generazione di pittori aborigeni contemporanei comprende tra gli altri Clifford Possum, Rover Thomas, Paddy Bedford e Emily Kame Kngwarreye: artisti che utilizzano il repertorio dei punti, delle campire colorate, degli spazi sovraccarichi di negativi e delle pennellate gestuali per evocare un senso di conoscenza sacra e collettiva.

¹⁵⁹ Murphy, 2005, p. 478.

¹⁶⁰ Murphy, 2005.

Mentre collezionisti privati e musei pubblici cominciano a raccogliere attivamente le opere d'arte indigene contemporanee realizzate secondo le stesse modalità dell'arte di tutto il resto del mondo, pittori come Gordon Bennett, i cui caustici dipinti concettuali reinterpretano la storia coloniale dell'Australia, riescono ad imporsi non come professionisti aborigeni, ma come artisti contemporanei. Le loro preoccupazioni, pur concentrandosi sulle storie locali di distacco e rimozione territoriale indigene, si inseriscono infatti in un panorama globalizzato, in cui gli artisti di ogni dove sono afflitti dalle stesse angosce. È riduttivo definire Gordon Bennett un "artista aborigeno": la sua complessità cross-culturale e la sua rete di fonti storiche incorporano in sé preoccupazioni dallo spessore internazionale.

In seguito alla fulgida esplosione del mercato dell'arte australiano nel 1995 (fomentato sia dagli avanzamenti tecnologici che dalla proliferazione delle fiere artistiche e delle biennali), i giovani artisti degli anni Novanta acquistano una visibilità mondiale. Fotografia, *performance* e video si trovano al centro di queste convergenze e tra gli artisti australiani più acclamati a livello internazionale figurano il collettivo performativo The Kingpins, la *mixed-media artist* Patricia Piccinini (che realizza forme di vita ibride iper-realistiche) ed il *digital artist* Shaun Gladwell (che produce *performance landscape*).

Divenendo lo specchio in cui cercare il volto di una società sempre più multiculturale e in grande maggioranza urbana come testimoniato nei documentari di larga scala di Anne Zahalka e negli intimi paesaggi suburbani di Ian North, il mezzo fotografico di Rosemary Laing diventa una costruzione artistica ambiziosa che in paesaggi spettacolari inserisce oggetti o persone che rimandano alla politica del luogo e della cultura contemporanea, mentre quello di Brook Andrew e di Michael Riley gravita certo ancora intorno l'esperienza indigena, ma si apre a letture più riccamente cosmopolite.

Rifacendosi alle storie della cultura di massa, del cinema e della televisione prodotte a partire dagli anni Cinquanta, il surrealismo di Tracey Moffatt mescola locale ed internazionale ritraendo in modo efficace i più recenti conflitti e traumi sociali. Nel tentativo di spezzare definitivamente ogni *cliché* etnografico¹⁶¹ ancora incollato alla sua immagine, anche la sua ricerca fotografica legata (non

¹⁶¹ Zanoletti, 2015.

esclusivamente) al tema del *gender* cresce nello spazio di questa crisi. Spostando ed indebolendo il confine tra realtà e finzione, l'appartenenza etnica della Moffatt intreccia un dialogo con la predilezione per i soggetti femminili. Come Bill Henson, la fotografa ricorre alla fotografia per realizzare *tableau* dalla fattura cinematografica in cui disciogliere i miti e gli stereotipi della controversa cultura australiana. Se però Henson esplora l'aspetto dionisiaco, fantastico e notturno di una società che si vanta della propria spensierata giovinezza e dello splendore della propria luce solare, la Moffatt indaga al contrario le contusioni ancora doloranti di questa realtà post-coloniale¹⁶².

Nata nel 1960, l'artista è una tra le tante vittime delle direttive governative che dal 1869 fino all'inizio degli anni Settanta impongono l'adozione coatta alle tribù indigene. Rapiti ai genitori naturali, i bambini vengono cresciuti da famiglie bianche che dovrebbero essere in grado di garantire loro un migliore inserimento e quindi integrazione in una società fondamentalmente anglosassone. Si tratta di un esercizio dalle pesanti ripercussioni socio-culturali per cui solamente nel 2008 vengono elaborate delle scuse formali. Il primo ministro australiano Kevin Rudd avvia così un timido tentativo di Riconciliazione che cerca di demolire in modo definitivo l'atteggiamento di superiorità coloniale che non solo è deformante nella mente degli australiani, ma anche nella loro politica.

Something more (1989) [FIG. 7] è una serie che, presentata anche alla Biennale di Venezia, porta al grande pubblico internazionale una ricerca identitaria ricca e che ruota attorno un tema il più delle volte censurato o poco indagato. Qui, la protagonista è una figura femminile che vive un arido ed inospitale *outback* della conquista coloniale. Dominatrice ma allo stesso tempo vittima, la donna indossa un abito orientale che nel 2008 il geniale regista Baz Luhrmann ripropone (seppure con delle modifiche) nel suo epico *Australia*. In questo senso, nell'omaggio indiretto alla prima artista aborigena capace di tenere una mostra personale nel padiglione australiano di una delle più antiche, importanti e prestigiose rassegne internazionali

¹⁶² French B. & Palmer D. *Twelve Australian Photo Artists*, Annandale, Piper Press, 2009.

d'arte contemporanea al mondo¹⁶³, Nicole Kidman sembra diventare l'incarnazione di un vero e proprio *topos* dell'immaginario australiano per cui il corpo della donna è ed occupa uno spazio ambiguo.

Empatica e trasversale, la Moffatt (come più in generale la stessa arte australiana) ricorre alla *fiction* nell'uso di una strategia narrativa sovra-reale in cui il quotidiano è invaso dagli stereotipi culturali, sociali e sessuali che l'hanno naturalizzato. Materna, affettuosa e protettiva da una parte, colonizzatrice dall'altra, la figura femminile è un simbolo della crudeltà di un razzismo politico e culturale che ha provato ad estinguere l'antichità di una civiltà millenaria partendo proprio dalle sue ultime generazioni. Nell'allegorico *Night Cries: a Rural Tragedy* (1990) una donna di mezza età e di origini indigene e la madre adottiva invalida sono sospese in un *soundscape* rurale e tragico, quasi horror. L'amore-odio della figlia viene combattuto tra il dovere filiale di assisterla ed il desiderio di emanciparsi. Il tempo del racconto è dilatato e sbiadisce in una dimensione onirica e giocosa che anziché limitare l'identità cerca di liberarla. Si tratta di un corto muto girato sì sulla memoria sociale (e psicologica), ma per cui è oltre ogni misura limitativo parlare di arte aborigena¹⁶⁴.

Caricando le proprie opere di una memoria sia personale che collettiva, l'autobiografia della Moffatt innesca un livello di lettura che testimonia le lacerazioni di un vissuto travagliato ma non per questo infelice. Il suo è un mondo in *technicolor*, estremamente *pop*, complessamente coreografato e narrativamente articolato. L'enigma della stratificazione di senso viene riflettuto da una mescolanza di tecniche formali che attraversano la superficie di un *frame* fotografico che è misterioso ma compiuto in se stesso. Interpretabili in modi diversi da diversi osservatori che si rifanno a diversi sistemi culturali, i riferimenti hollywoodiani si mescolano a quelli indigeni che, a loro volta, sono costruiti sulla particolarità della luce australe¹⁶⁵.

Uno spirito cinematograficamente simile anima anche i lavori di Henson [FIG. 8], il quale rielabora la relazione tra corpo individuale e paesaggio collettivo

¹⁶³ Nel 2017, dopo le prime installazioni collettive di arte indigena presentate nel 1991 e nel 1997 fino alla più recente, quella del 2015 co-curata dall'italiana Giorgia Severi in collaborazione con il Kayili Art Centre in Patjarr e Tjanpi Desert Weavers, sarà proprio la Moffatt a rappresentare l'Australia alla Biennale di Venezia. Cfr. Zanoletti, 2015.

¹⁶⁴ Murphy, 2005.

¹⁶⁵ French & Palmer, 2009.

attraverso la metafora delle ansie e delle contraddizioni adolescenziali. Assai controverse ma pienamente assolute da accuse che le tacciano come oscene e pedo-pornografiche¹⁶⁶, le sue immagini raccolgono un immaginario liminale, suburbano, oscuro, alterante: il completo ribaltamento della (presupposta) innocenza giovanile.

La meravigliosa luce australiana diventa allora notturna, tragica e violenta; capace di rivelare attraverso un voyeurismo drammatico l'intimità di soggetti collocati in uno spazio ultra-dimensionale, i ragazzi e le ragazze di Henson sono distaccati, assorti ed inquieti. Adolescenti che sembrano essere immersi in uno stato di semi-veglia a causa forse di una "troppa vita", i loro occhi spesso rifuggono la macchina negando lo stereotipo di un'Australia solare e spensierata¹⁶⁷. Le loro pose distopiche e a tratti minacciose svincolano come nei fregi antichi una sensualità (im)palpabile e latente.

In un sogno che sa di incubo, i frammenti delle rovine costruiscono una situazione post-evento in cui la pienezza esistenziale di un'adolescenza iper-satura viene svuotata da auto distrutte, sospensioni a mezz'aria e luci fuori fuoco. Esasperando il contrasto dei paesaggi australiani, l'inospatialità del deserto e l'attrattiva delle fasce costiere urbanizzate risulta essere un unico *dreamscape* in cui non esiste stratificazione storica. Senza passato né futuro, senza nostalgia né speranza, questa gioventù abita non-luoghi¹⁶⁸ uniformati, anonimi, post-apocalittici. Occupando uno spazio al quale non appartiene, l'imperfetto ed inerme corpo adolescenziale si confonde nell'architettura che lo circonda. L'approccio di Henson è impersonale e distaccato: l'immagine è una sorta di delicato e tenebroso *memento mori* che contempla un canone di bellezza non-finita ma violentemente già appassita. Il paradiso è perduto, e all'osservatore non resta che indugiare sulla soglia dell'evoluzione tra il bambino e l'adulto. La contemplazione estetica è rallentata fino a divenire istantanea, mentre la macchina fotografica si estroflette senza mediazioni verso un'età incastrata nel *continuum* di una vita frammentaria e multiforme¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Marr D. *The Henson Case*, Melbourne, Text Publishing, 2008.

¹⁶⁷ Crombie I. *Bill Henson: Works from the 46th Venice Biennale 1995*, South Melbourne, Australian Exhibitions Touring Agency, 1996.

¹⁶⁸ Augé M. 1992 *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità* [trad. di Rolland D.], Eleuthera, Milano, 1993.

¹⁶⁹ French & Palmer, 2009.

Esistono infine una gran complessità di temi profondamente importanti in ogni inflessione storico-politica dell'arte che oggi vengono analizzati con audacia e coraggio da artisti come Juan Dávila, che attraverso la trasgressione di repertori riordinati in accordo con la (propria) nozione di desiderio si dedica ad indagini riguardanti la semiologia, l'appropriazione e la complicata configurazione del genere, della socialità e della storia. Artista di origini cilene ma trasferitosi in Australia verso la fine degli anni Settanta; l'operato di Dávila è assai articolato e la reinterpretazione della storia dell'arte australiana che propone è incendiaria.

Fable of Australian Painting (1983) testimonia ad esempio l'importanza della storiografia dell'arte australiana nel contesto storico più ampiamente internazionale. Ricordando il formato giornalistico del Times e lo stile dei *reportage*, la "fiaba" di Dávila adotta il crudo e sintetico *layout* delle strisce fumettistiche. Creando un cartellone sensazionalmente irriverente sui risultati raggiunti nell'arte *down-under*, l'artista dipinge un cavalletto che è segno della *mise en abîme* della pratica pittorica, reiterando sommariamente e frettolosamente le icone artistiche australiane più famose. Le immagini di paesaggi e figure eroiche care alle istituzioni pubbliche sono però intervallati dai contenuti di modelli socio-comportamentali dal respiro internazionale.

Nel pannello iniziale una tela bianca è poggiata su un cavalletto; sulla sua superficie-nella-superficie una scritta enuncia il fallimento della pittura australiana, ormai omologatasi all'inerzia politica che non è riuscita a creare una vera nazione indipendente. Dopo oltre vent'anni dalla sua realizzazione, questo racconto costituisce ancora un potente assalto alla coerenza fittizia della storia dell'arte (e della società) australiana, la cui aspra invettiva viene resa ancora più pungente dall'inserzione di rappresentazioni iper-maschili ed ostentatamente voluttuose, le quali danno corpo alla repressione dell'identità (omo)sessuale e di quella aborigena – ovvero gli 'altri', gli esiliati dalla storia (e dalla contemporaneità) dell'Australia coloniale e colonialista¹⁷⁰.

La sessualità appare nella *Fable* di Dávila nel suo aspetto più represso: il genere della pornografia. Tom of Finland esce dai *porn-culture magazines* internazionali per entrare in una dimensione artistica sensazionalista e provocatoriamente

¹⁷⁰ Murphy, 2005.

(omo)erotica. Il suo codice lascivo traduce il concetto di pornografica spostandolo in un contesto socio-culturale. Così, sulla sinistra, una sorta di perizoma malamente stampato con un *pattern* aborigeno nasconde il grosso fallo maschile che si protrae verso il totemico eucalipto (emblema di pittori come Albert Namatjira e Hans Heysen). Qui la pornografia non è sessuale, ma culturale: mentre la cultura aborigena è stata ridotta ad un'attrazione turistica, la sua storia è stata annullata e la sua socialità sostituita da una cultura secolarizzata e materialista che ha stuprato e conquistato il suo territorio originario.

Il corpo scandaloso di Tom of Finland si sostituisce non solo al maschio australiano, ma anche al nudo femminile, tradizionalmente idealizzato e accettato, mentre l'elmo ferreo di Ned Kelly diventa un inutile secchio forato. Cosa vi è rimasto di eroico in queste figure, cosa è rimasto di epico nella rappresentazione dell'uomo australiano e della sua identità nazionale? Mostrando «ciò che non è mai stato rappresentato»¹⁷¹, l'artista corrompe l'idea di *high art* inserendovi del materiale popolare. Distruggendo brutalmente il sistema oppositivo di arte alta/bassa e di dominante/dominato tipici di un modello prevaricatore, i mondi culturali gerarchicamente separati dall'impero si fondono in una narrativa linguistica, visiva e conoscitiva che non solo abbattere le barriere dell'intelletto australiano, ma dà anche voce ai marginalizzati, agli esclusi e a ciò che considerato pubblicamente inaccettabile.

Gli artisti degli anni Novanta sembrano tutti convenire allora su un punto: il rifiuto di unificare ed omogeneizzare la cultura nazionale¹⁷². L'idea di un'identità aggregante diventa uno sforzo a cui non solo non sono interessati, ma che anzi combattono. Attraverso il racconto presente l'Australia si apre a nuove possibilità – potenzialmente tutte le possibilità – che l'arte, come veicolo primario e anticipatore della realtà e della società che lo partorisce, ha da offrire. Instaurando un dialogo aperto, franco e sincero col resto del mondo, gli interessi australiani si armonizzano alle pratiche criticamente riflessive e socialmente impegnate dell'intero globo senza perdere per questo la propria originalità. Aggrappandosi ad una dimensione più locale ed indipendente, nell'era delle 'post-teorie' i giovani artisti di oggi si introducono infine in una sfera internazionale in cui il multi-(sub)culturalismo è

¹⁷¹ Meyer & Lord, 2013, p.152.

¹⁷² Murphy, 2005.

legittimato da una strategia di arricchimento non solo artistico, ma anche e soprattutto socio-politico e persino economico che, nonostante l'acclamata importanza, incontra ancora delle resistenze nel riconoscimento delle identità possibili.

II. IDENTITÀ MOBILI ED IDENTITÀ CONTESTATE

VERSO UN'ALTRA VERITÀ

Costruire per de-costruire

Il sistema gerarchico verticale della cultura australiana è stato riposizionato dalla post-modernità su una superficie orizzontale in cui scarti, differenze e mutazioni si rincorrono, si influenzano e si combinano. È un sistema aperto, mutevole, in cui la Storia è fatta di storie. Temporalmente sospese nel presente, queste storie sono il prodotto fuso nell'incontro tra dominante e dominato, tra memoria e cancellazione, tra esistenza ed estinzione e si pongono sì come esperienze individuali, ma sono allo stesso tempo assemblate intorno ad un forte scheletro sociale e politico che le rende rappresentazioni di una realtà sociale che una volta era esclusivamente circoscritta, mentre ora è applicabile sia ad un contesto australiano che a quello internazionale.

È in questo panorama così 'anni Novanta' che l'arte viene a soddisfare l'esigenza di trasformare l'ordinario, di ribaltarlo, romperlo in pezzi e re-inventarlo; sostenendo e amplificando la partecipazione e la presenza diretta, l'arte è un utile forma (auto)narrativa delle posizioni non più silenziose degli 'altri'. Diventando una protesi del corpo nascosto, la macchina dell'arte da una parte normalizza le esperienze *altre*, raccontando senza indugio e nell'istante la propria memoria, la propria affettività, persino la propria quotidiana banalità, mentre dall'altra spinge la geografia dell'identità culturale in una dimensione universale in cui la rappresentazione è ormai fisicamente viva nello stesso momento in tutti i luoghi. Strumento di riscatto socio-politico, l'arte disegna corpi individuali il cui contorno è metonimia e rappresentazione di una caratteristica condivisa da un gruppo sociale più ampio. Mantenendo il proprio individualismo, sulla pelle di un uomo si arriva a dipingere un'intera collettività umana, le sue storie, le sue memorie, i suoi desideri e la sua (sub)cultura, senza per questo perdere la sua individualità specifica.

Rimpiazzando il colonialismo, però, il sistema globalizzato e globalizzante si auto-normalizza e normalizza tutto ciò che le oppone resistenza su larga scala. Sia a

livello locale che a quello globale, e anche grazie alla logica capitalistica, lo scontro frontale tra gli estremi di una coppia oppositiva viene oggi evitata in favore della uniformazione. L'altro, il differente o l'esotico ora non si trovano più a dover combattere solo il dominante, ma anche l'azione omogeneizzante della globalizzazione stessa che rende la cultura trans-cultura. Dopotutto se il profitto può essere generato da qualsiasi fonte culturale, il capitale è onnivoro e si nutre indistintamente di qualunque cibo.

Come suggestivamente indicato dalla filosofa australiana Elizabeth Grosz, il mondo è attualmente penetrato dalla circolazione e dalle transazioni di capitali che funzionano come il liquido seminale maschile

inteso innanzi tutto per ciò che può fare, per ciò che può raggiungere, come fosse un agente causale e, quindi, una cosa solida: la sua fluidità, la sua potenziale fuoriuscita, l'elemento che in esso è incontrollabile, il suo spargimento, la sua mancanza di forma, è costantemente tradotta a livello di discorso nelle sue proprietà, nella sua capacità di fertilizzare in quanto padre, di produrre un oggetto concreto¹.

La rottura di una storia unica e lineare annulla e allo stesso tempo rafforza la temporalità, la quale risulta ormai sempre più compressa in rappresentazioni frammentarie ed istantanee che non hanno significato quando staccate dal loro contesto socio-politico di appartenenza. Per di più, internet favorisce un sistema rizomatico di organizzazione policentrica e di accesso al sapere in cui attraverso basi di dati ed archivi (informatici) viene distrutta ogni legge gerarchica, favorendo un modello in cui ogni realtà è potenzialmente degna di essere raccontata e memorizzata. La presa di coscienza dello scoppio dei punti di vista implica però l'accettazione ed il rafforzamento dell'esistenza di una molteplicità di attori che, in un modo o nell'altro, sono percepiti e si percepiscono tra loro come ancora inevitabilmente antitetici. Se esiste un 'io', allora esiste anche un 'altro', e l'altro viene inevitabilmente pensato come controparte della propria soggettività di riferimento.

Valido come nei casi delle singolarità che producono segni², nella teoria post-coloniale e in quella *queer* la conversazione si amplia sino ad inglobare il discorso di

¹ Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 199.

² Amadio C. *Il tempo dell'altro in J. Derrida*, Torino, G. Chiaparelli Editore, 2012, p. 22.

rapporto con l'eurocentrismo e l'uomo bianco, intesi come soggetti dominanti, e l'oggetto del dominio – l'altro –, che nei casi specifici di questo elaborato prendeva in passato le sembianze della posizione periferica dell'Australia, mentre più recentemente ha assunto quelle di chi ancora più marginale non è né bianco né eterosessuale. La filosofia occidentale, del resto, ha sempre considerato l'*otherness*, ovvero l'alterità, un subordinato alla logica formale aristotelica, ponendo nel fulcro del proprio pensiero il principio identitario intorno a cui far ruotare le modalità di relazione con l'altro.

In seguito a Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, nella contemporaneità post-moderna le relazioni tra soggetto ed alterità vengono problematizzate in modo sempre più attento e preciso. Sarà quindi Jacques Derrida l'esponente principale di questo nuovo modo di intendere questo rapporto conflittuale; ed è proprio grazie al filosofo francese che si arriva al concetto di «déconstruction»³. La sua eredità teorica ed etica avvia non solo gli studi femministi sulla differenza sessuale (e successivamente quelli *queer*), ma anche quelli post-coloniali. Benché femminismo della differenza, *queer theory* e critica post-coloniale abbiano rivendicato, contestato e declinato il termine secondo le proprie esigenze, il decostruttivismo è il punto di partenza di tutti questi ragionamenti.

Semplificando, la decostruzione riassume la necessità di demolire i costrutti stratificati della storia dell'ontologia⁴. Lo scopo è la (ri)emersione del senso originario che era ormai perduto; è una pratica filosofica che con un particolare rimando al linguaggio e alla sua logica consiste in «un'operazione concernente la *struttura* o l'*architettura* tradizionale dei concetti fondatori dell'ontologia e della metafisica occidentale»⁵ che serve e farne riapparire la genesi. La decostruzione è un'ibridazione relazionale che disarticola e fa esplodere le prospettive; è un discorso che cresce su un terreno già minato dalla crisi, trasformandolo e diffondendolo. È uno spazio

³ Derrida utilizza per la prima volta il termine «decostruzione» nella seconda edizione di *De la grammatologie*, del 1967. Due anni prima, nella rivista *Critique* l'espressione a cui fa ricorso è «distruzione». Cfr. Derrida J. *De la grammatologie*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁴ Derrida, 1967.

⁵ Vitale F. «Decostruzione», in Cometa M. *Dizionario degli studi culturali* [a cura di Coglitore R. & Mazzara F. (eds.)], Milano, Booklet Milano (maltemi.edu), 2004, p 164; cfr. Derrida J. *Psyché. Invention de l'autre*, Parigi, Galilée, 1987, p. 388.

simbolico, quello della rappresentazione del mondo architettata dai processi discorsivi⁶.

La decostruzione, che interroga il modello filosofico per capire in che modo la tradizione filosofica sia stata costituita e solitamente imposta in base alla metafisica della presenza – l'essere è pensato in base alla sua presenza –, deriva a sua volta da una determinazione del presente come diluito dal tempo finito⁷. In quest'ottica, Derrida introduce allora il neologismo “*différance*”, il quale indirizza l'attenzione sul dinamismo del concetto di differenza, «irriducibile condizione di possibilità della presenza, dell'identità»⁸. L'identità, allora, non è data, ma si determina nella relazione all'altro e alle differenze dal sé. Allontanandosi da Hegel, per Derrida la differenza, l'essere altro, è una condizione irriducibile e definisce la stessa identità.

Se la relazione all'altro è condizione dell'essere (presente a) sé, questo non si realizza mai, è sempre differito in altro, è, in quanto differisce da se, e non *risolve* mai in sé la possibilità della relazione all'altro, sua condizione⁹.

Le rappresentazioni testuali e visive, dunque, sono sempre ricevute come un supporto esterno alla stessa rappresentazione e comunicazione del contenuto; sebbene tale contenuto sia già esistente nel pensiero, la rappresentazione lo sostituisce. La traccia sensibile, allora, permette l'iterazione del senso oltre l'*hic et nunc* del mero ancoraggio al pensiero, in modo tale da assicurare la possibilità della significazione e della sua idealità. Così, la *différance*, nella differenza, rende presente ciò che è assente: l'essere altro. Attraverso la decostruzione si osserva come le coppie oppozionali (natura/cultura, pensiero/scrittura, trascendentale/empirico, infinito/finito, bianco/nero, uomo/donna, eterosessuale/omosessuale, e così via) non siano speculari, ma organizzate in gerarchie. Un termine prevale *sempre* sull'opposto – l'altro – «per rimuovere, reprimere, occultare, eludere la loro relazione irriducibile, la

⁶ Derrida, 1967.

⁷ Vitale, 2004.

⁸ Vitale, 2004, p. 164.

⁹ Vitale, 2004, pp. 164-5. Enfasi nell'originale.

possibilità stessa di un'elaborazione differente del campo concettuale»¹⁰, perturbandolo.

L'analisi delle rappresentazioni figlie del proprio contesto culturale non sono solo movimenti del pensiero ma, come visto nel primo capitolo, sono anche azioni nient'affatto innocenti, sintomatiche di una scelta politica presa in azione-reazione all'oggetto del discorso. Sia quando una rappresentazione viene creata che quando viene interpretata, i discorsi che ne scaturiscono segnano le direzioni prospettiche di un campo visivo prodotto da sguardi che guardano se stessi e guardano gli altri. Sono osservazioni che non potranno mai essere neutri e neutrali, poiché sono prodotti da un soggetto ben preciso. Questa nuova consapevolezza svuota i concetti di universalità e neutralità; la decostruzione si pone quindi come metodo¹¹ necessario e potenzialmente applicabile all'infinito sia nelle produzioni culturali postmoderne che nelle discussioni sull'alterità.

Il femminismo occidentale ha utilizzato il metodo della decostruzione per decentrare il soggetto maschile dalla sua presunta pozione universale rispetto a quello femminile. Il post-colonialismo, continuando questa indagine tra poli oppositivi in cui uno si (auto)dichiara neutro e superiore, estende la sua applicazione alle strutture relazionali in cui si avversa la cultura dominante a quella subalterna, quella maschile a quella femminile, quella della donna subalterna a quella della donna bianca. Se «l'incontro con il completamente altro, come si può immaginare, ha un'imprevedibile relazione con le nostre regole etiche»¹², questa relazione riporta necessariamente all'esperienza di una singolarità e per questo non può essere oggetto di una generalizzazione senza instaurare una nuova dominazione a cui segue una nuova obliterazione delle differenze esistenti, così come accade nel processo di globalizzazione.

La filosofa Gayatri Chakravorty Spivak, riferendosi all'opera di Derrida, riconosce che «la decostruzione successiva alla svolta, nella sua modalità di “messa

¹⁰ Vitale, 2004, p. 165.

¹¹ Derrida, sebbene fornisca una metodologia per de-costruire, non intende la decostruzione come un metodo.

¹² Spivak G. C. 1999 *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* [a cura di Calefato P.], a cura di Calefato P., Roma, Meltemi, 2004, pp. 429-37.

all'opera", potrebbe essere di un certo interesse per molti sistemi culturali marginalizzati»¹³. Per una buon riuscita della decostruzione occorre quindi che si verificano contemporaneamente due condizioni. Primo, l'opera deve presentarsi in sé come esempio decostruttivo rispetto al sistema di formalizzazione dell'esperienza; secondo, il soggetto che avvia la decostruzione deve dichiarare le proprie complicità e il proprio rapporto rispetto all'oggetto che si appresta a de-costruire. Del resto, «[l]e decostruzioni, nella misura in cui sia possibile intraprenderle, sono sempre asimmetriche per via dell'«interesse» di chi le opera»¹⁴, limitandone la stessa validità d'uso. Non è sufficiente contestualizzare lo spazio della sua applicazione: per evitare nuove forme di dominazione è necessario ammettere in modo chiaro l'interesse che l'incoraggia e la prospettiva in cui si inserisce. Se così non fosse, si rischia di produrre nuove forme di colonialismo culturale in cui il nuovo punto di vista risulta essere generico, diventando un'intensificazione o una «colonialità» della propria cultura¹⁵, «una legittimazione dell'atteggiamento coloniale stesso, operata per mezzo di un capovolgimento»¹⁶ che sostituisce al primo soggetto normativo un secondo soggetto ormai normato, ricorrendo ad un principio di identità che non ammette mai l'esistenza e il riconoscimento di ciò che è diverso.

L'intenzione di de-costruire 'l'uomo bianco australiano', quindi, non corrisponde all'esigenza di riformare la neutralità della figura che ha conquistato e domato la *terra nullius*¹⁷ al fine di sostituirla con un'altra. Al contrario: l'assunzione di un nuovo punto di vista critico risponde alla necessità di demolire questa singolarità statica che non ammette al suo interno differenze, facendola allo stesso tempo collassare su se stessa ed esplodere in tutte le direzioni. La decostruzione «dovrebbe evitare di neutralizzare semplicemente le opposizioni binarie della metafisica e

¹³ Spivak, 2004, p. 435.

¹⁴ Spivak, 2004, p. 61.

¹⁵ Derrida J. 1996 *Il monolinguisma dell'altro* [a cura di Berto G.], Milano, Cortina Editore, 2004, p. 31.

¹⁶ Spivak, 2004, p. 61.

¹⁷ Cfr. primo capitolo.

insieme di rimanere semplicemente, confermandolo, entro il campo chiuso di quelle opposizioni»¹⁸.

Lo scopo di questo capitolo è quindi dimostrare come nel solco degli studi post-coloniali e soprattutto di quelli *queer* quest'immagine nell'arte australiana sia stata rovesciata e venga continuamente rovesciata. Del resto, la stessa gerarchia che la legittima è stata ribaltata, marcando uno «scarto fra l'inversione che abbassa ciò che sta in alto, de-costruendone la genealogia sublimante o idealizzante, e l'irrompente emergenza di un nuovo *concetto*, concetto di ciò che non si lascia più, né mai si è lasciato, comprendere nel regime anteriore»¹⁹. Rotto il sistema binario, le opposizioni sono ormai disorganiche e disorganizzate, multiple; se da una parte non si lasciano incasellare nei poli opposti, dall'altra (e allo stesso tempo), si inseriscono in entrambi. Se non esiste più nessuna struttura e nessuna traccia originaria – né empirica (la cosiddetta «tracce») né trascendentale (la «archi-tracce») – allora l'obiettivo di questa sezione è discutere l'emergenza di nuove rappresentazioni anticonformiste.

Nei casi specifici trattati, la diversità viene fornita da ciò che più o meno implicitamente non riesce ancora a trovare una coincidenza perfetta nello spazio della definizione di “uomo australiano”. Tra questi aspetti ci si limita solo a due – quelli maggiormente indagati da queste due teorie: l'identità culturale e quella sessuale. Tuttavia appare chiaro sin da subito come questa sia una scelta personale ed arbitraria: i campi a cui la decostruzione è applicabile risulterebbero altrimenti infinitamente vasti e profondi²⁰ per riuscire a realizzare una prospettiva in cui, per quanto individuale e riferita solo alla produzione culturale di alcuni artisti australiani, il punto di vista *diverso* si propone non come dominato o come dominante, ma solo come alternativamente valido.

Decostruzione, post-colonialismo e queer

¹⁸ Derrida J. 1972 “Ousia e grammé”, in *Margini della filosofia* [trad. di Iofrida M.], Torino, Einaudi, 1997, p. 52.

¹⁹ Derrida J. 1972 *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione* [a cura di Sertoli G., trad. di Chiappini M. e Sertoli G.], Verona, Ombre Corte, 1999, p. 53. Derrida nomina questi concetti «indecidibili».

²⁰ Ad esempio non solo uomo/donna, britannico/non britannico o anglofono/non-anglofono, ma anche occidentale/asiatico, australiano/immigrato, ecc.

L'intersezione forse più interessante tra decostruttivismo, teorie post-coloniali e studi *queer* è qui probabilmente rappresentata dalla preoccupazione contemporanea sul discorso politico e culturale di identità, il quale fa riferimento alle categorie e alle istituzioni, le conoscenze e i giochi di potere attraverso cui le mimiche sociali e le persone vengono strutturate e regolate²¹. È solo relativamente di recente che la Butler espone gli argomenti della natura socio-costruttivista del genere e del sesso, così come quella della *performativity* del genere che ri-concettualizza l'*agency* umana²². La teoria *queer* fluidifica l'identità; la rende multipla ed instabile e attraverso la celebrazione delle differenze che contribuisce ad una verità più profonda che solo all'apparenza è minacciata da questa pluralità.

Il *queer* de-costruisce così non solo l'identità, ma anche il genere e tutti i suoi contorni: il potere, i ruoli sociali, le posizioni gerarchiche²³. Questa teoria analizza in modo critico le dinamiche sociali e le strutture di potere riguardanti l'identità sessuale e il potere sociale, sfidando e de-costruendo la concezione della 'normalità' come supporto delle nozioni essenzialiste di identità. Formata da un costruttivismo più netto, la *queer theory* si è spostata

da una spiegazione dell'omosessuale moderno alle questioni operative del binario etero/omosessuale, da un'esclusiva preoccupazione sull'omosessualità ad una messa a fuoco sull'eterosessualità come principio organizzativo sociale e politico, e da una politica di interesse minore ad una politica della conoscenza e della differenza²⁴.

²¹ Punt J. "Queer Theory, Postcolonial Theory, and Biblical Interpretation. A Preliminary Exploration of Some Intersections", conferenza internazionale della Society of Biblical Literature, Singapore, 26 giugno-1 luglio 2005, <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/46321>, ultimo accesso: novembre 2015.

²² Punt J. "Intersections in Queer Theory and Postcolonial Theory, and Hermeneutical Spin-Offs", in *The Bible and Critical Theory*, gennaio 2011, vol. 4, no. 2, pp. 24.1-24.16.

²³ Punt, 2011.

²⁴ «from explaining the modern homosexual to questions of the operation of the hetero/homosexual binary, from an exclusive preoccupation with homosexuality to a focus on heterosexuality as a social and political organizing principle, and from a politics of minority interest to a politics of knowledge and difference». In Seidman S. "Introduction", in *Queer Theory/Sociology*, vol. 1 no. 29, in *Twentieth-Century Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 11.

In questo modo, gli studi *queer* iniziano a porsi domande molto simili a quelle delle teorie post-coloniali, anche se le questioni risuonano all'interno di sfere di indagine (tutto sommato non così) differenti.

Nella società contemporanea, le questioni relative alla sessualità e al genere vengono livellate da fattori sociali, economici e politici – fattori che modellano anche i persistenti effetti del colonialismo e della sempre maggiore presenza del neo-colonialismo. La *queer theory* contribuisce quindi in questo senso alle ricerche che si focalizzano sulla liminalità, sulla marginalizzazione e l'esclusione in riferimento ad una sessualità generalmente repressa, punita, premiata od incoraggiata a seconda delle pratiche e delle identità maggioritarie. Secondo il sociologo Steve Seidman la *queer theory*, in sostanza, è «uno studio di quelle conoscenze e pratiche sociali che organizzano la “società” come un tutt'uno sessualizzando – eterosessualizzando od omosessualizzando – corpi, desideri, atti, identità, relazioni sociali, informazioni, cultura e istituzioni sociali»²⁵.

Considerando le confluenze teoriche tra i due studi, troviamo un certo numero di categorie che si sovrappongono all'analisi di entrambi. Effettivamente, il collegamento tra teoria *queer* e pensiero post-moderno e post-coloniale emerge quando questo si dedica all'ordine sociale visto dalla prospettiva della società percepita come inferiore, mettendo necessariamente in discussione gli schemi presentati come convenzionali, normali, tradizionali od assodati²⁶. Allo stesso tempo, la teoria *queer* insegue il pensiero femminista e foucaultiano²⁷ circa la realizzazione del dominante attraverso la cancellazione dei soggiogati e quindi ribaltando la prospettiva eterosessista. Del resto, l'«eterosessualità normativa è un costrutto sociale che ha bisogno dell'omosessualità per conservare il suo *status* normo-descrittivo»²⁸; David M. Halperin aveva già suggerito in passato che nella lingua inglese il termine

²⁵ Seidman, 1996, p. 13.

²⁶ Punt, 2011.

²⁷ Altri filosofi come Lacan hanno (anche) teorizzato che «the phallogocentric basis of civilization was erected precisely on the repression of the feminine». Tolbert M. A. “Gender”, in Adam A. K. M. (ed.) *Handbook of Postmodern Biblical Interpretation*, St. Louis, Chalice Press, 2000, pp. 99-105.

²⁸ Schneider L. C. “Queer Theory”, in Adam A. K. M. (ed.) *Handbook of Postmodern Biblical Interpretation*, St. Louis, Chalice Press, 2000, p. 211.

“heterosexuality” è successivo ad “homosexuality”²⁹, implicando che la «maschilità eterosessuale normativa è possibile solo nel contrasto alla costitutiva omosessualità altra»³⁰. Se non si parla di arte eterosessuale, perché esiste l'arte *queer*? Se non si parla di arte bianca, perché esiste l'arte aborigena? È evidente come l'arte cosiddetta *queer* e quella ‘aborigena’ siano percepite come tali solo dopo l'incontro con il dominante (l'eteronormatività da una parte; il colonialismo d'altra), diventandone loro malgrado prodotto.

Un altro aspetto fondamentale indagato dalla *queer theory* è la concettualizzazione dell'identità³¹ – una concettualizzazione non-materiale in continuo movimento e mutamento. Mentre Monique Wittig considera l'omosessualità una categoria metafisica, Judith Butler rivendica un collegamento tra la fluidità del termine *queer* e la sua utilità, insistendo sul fatto che il *queer* «non può mai essere completamente posseduto, ma sempre e solo ridistribuito, piegato, privato del suo uso derogatorio precedente in direzione di scopi politici urgenti ed in espansione»³². Per altri, la parola include in sé tutte le nozioni di diversità, così come la differenza di differenza di Derrida. Negli studi post-coloniali un' enfasi altrettanto forte è dedicata all'identità e alla posizione sociale; l'idea di ibridità è invocata da Homi K. Bhabha e altri studiosi in riferimento alle identità multiple che il soggetto

²⁹ Il pioniere del movimento di liberazione omosessuale Karl Kertbeny conia la parola nel 1868, e il medico Karoly Maria Benkert lo usa nel 1869 in opposizione all'espansione delle leggi anti-sodomite nella Prussia dell'epoca. Storicamente, quindi, il termine “omosessuale” e i suoi derivati sono un'invenzione del tardo Novecento, i quali si riferiscono ad una definizione psicologica che definisce la «condition distinct from and parallel to heterosexuality [...] an abstract construct superimposed upon the widely diverse reality of human experience». Holben L. R. *What Christians Think About Homosexuality: Six Representative Viewpoints*, North Richland Hills, BIBAL, 1999, p. 4.

³⁰ Holden P. & Ruppel R. J. (eds.) “Introduction”, in Holden P. & Ruppel R. J. (eds.) *Imperial Desire. Dissident Sexualities and Colonial Literature*, Minneapolis & Londra, University of Minnesota Press, 2003, p. xii.

³¹ L'identità di genere non deve essere intesa come un concetto immobile e fisso, quanto piuttosto «an open mesh of possibilities, gaps, over-laps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically». Sedgwick E. K. “What's Queer?”, in *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 5-9.

³² Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, New York, Routledge Press, 1993, p. 228.

post-coloniale è atto a contenere, malgrado le (apparenti) contraddizioni tra queste identità³³.

Un terzo punto è rappresentato dalle controversie sollevate da entrambe le teorie circa gli universali delle norme e dei criteri. Vari autori post-coloniali hanno evidenziato come il linguaggio dell'universalismo sia impiegato nelle varie società colonizzatrici e come tale ricorso sia un'imposizione delle convenzioni e dei valori euro-occidentali³⁴. Gli 'universali' non esistono in o per se stessi, ma sono diretti da contesti e culture specifici – la nozione di universale stesso non è altro che la riuscita macchinazione delle forze imperiali che affermano il loro dominio sui subalterni che si ritrovano ad incorporare (più o meno volontariamente) le norme e i valori egemonici imperialisti.

La naturalizzazione del maschile e del femminile come categorie per lo più implicite nello schema (pre)costituito è una situazione in cui il centro (ovvero in un senso l'uomo e la mascolinità; nell'altro l'Europa) è generalizzato in un universale che non si cura della periferia (da una parte il femminile e la femminilità, ma anche l'omosessualità, la bisessualità e la transessualità; dall'altra l'Australia e in genere tutti i paesi colonizzati) spesso considerata come deviata, secondaria e inferiore³⁵. Concentrarsi sull'arte *queer* e post-coloniale è una posizione ermeneutica che stenograficamente riassume nel visuale ciò che è 'fuori' la norma³⁶, in una relazione teorica che rimanda al femminismo e al post-colonialismo, i quali «denaturalizzano o

³³ Gallagher S. V. "Mapping the Hybrid World: Three Postcolonial Motifs", in *Semeia*, vol. 75, 1996, p. 235. Cfr: «[I]ntentional hybridity is a blending of two or more voices, without compositional boundaries being evident, such that the voices combine into an unstable chorale – sometimes speaking univocally, but more often juxtaposing alternative points of view such that the authority of the dominant voice is put into question». Boer R. "Marx, Postcolonialism, and the Bible", in Moore S. D. & Segovia F. F. (eds.) *Post-colonial Biblical Criticism: Interdisciplinary Intersections*, Londra, T. & T. Clark International, 2005, p. 175.

³⁴ Cfr. Ngugi wa Thiongo citato in Dube M. W. *Postcolonial Feminist Interpretation of the Bible*, St Louis, Missouri, Chalice, 2000, p. 7.

³⁵ Punt, 2011.

³⁶ Essendo più che una mera critica alla normatività, la teoria investiga anche lo schema sociale, culturale e politico che formula la normatività che definisce i propri interessi mantenendoli vivi.

de-essenzializzano identità precedentemente stabili quali l'omosessualità, l'eterosessualità, la razza, la nazionalità, la donna e l'uomo»³⁷.

L'importanza della differenza nel pensiero *queer* è a volte intesa nel piuttosto ovvio senso di varietà, di differenza tra coloro che si identificano come gay, lesbica, transgender e bisessuale – o più in generale *queer*. La diversità comporta molto più di questo, e richiede il riconoscimento solidale delle differenze. La *queer theory* riconosce che *queers* neri, bianchi, disabili, poveri, ricchi, maschi, femmine e transgender vengono oppressi in modi differenti – e ironicamente (e tristemente) sono vittime di vessazioni reciproche. Nella teologia e nella società occidentali la differenza è problematica poiché corrode le gerarchie e i sistemi binari che legittimano, ad esempio, la comprensione del mondo fisico e spirituale tradizionalmente inteso. Nella prospettiva *queer*, invece, le differenze vengono celebrate come un contributo alla verità fenomenologia piuttosto che come una minaccia ad essa³⁸.

La sfida a ciò che è stereotipico e stereotipato è una sfida che reclama una non-differenza al fine di valorizzare gli schemi ideologici profondamente radicati nella mente degli individui, i quali si oppongono alla rigida identificazione dei costrutti considerati 'naturali', 'normali', 'tradizionali' e 'comuni'. Non solo mette in questione i tentativi liberali di conferire 'normalità' a ciò che è per definizione 'bizzarro', ma procede alla *queering* della normalità stessa³⁹. Il punto centrale allora si articola sul processo di normalizzazione, poiché lo scopo del movimento politico non è l'assimilazione, ma la de-costruzione e il disturbo della 'normalità' e del binarismo *normal/queer* e dominatore/soggiogato. La stessa nozione di *gender dimorphism*, la percezione di essere solo maschio o solo femmina e la sua normalizzazione, sono messe in discussione⁴⁰: «[c]osì come nella narrativa coloniale i

³⁷ Schneider, 2000, p. 206.

³⁸ Cfr. Stuart E. (ed.) *Religion is a Queer Thing. A Guide to the Christian Faith for Lesbian, Gay, Bisexual and Transgendered People*, Cleveland, Pilgrim, 1997, p. 3. È sempre necessario procedere con cautela nel percepire e nel (rap)presentare la differenza, poiché i media popolari spesso finiscono per rinforzare la eteronormatività attraverso il processo di *othering* della sessualità *queer*. Cfr. Kumashiro K. "Review of Queer Theory in Education", in Pinar W. F. (ed.) *Journal of Homosexuality*, vol. 39, no. 1, 2000, p. 145.

³⁹ Punt, 2011.

⁴⁰ Kumashiro, 2000, p. 145.

colonizzati debbono essere sia riconosciuti che rinnegati e visti contemporaneamente come simili e differenti, anche gli omosessuali devono essere estromessi dalla maschilità eterosessuale»⁴¹.

Certo appare abbastanza evidente come la discussione instaurata si estenda a partire da testi occidentali che si inseriscono esclusivamente all'interno del circuito femminista e *queer* occidentale. Effettivamente, la decostruzione dell'eteronormatività e della *queerness* è pensata soprattutto all'interno della cultura americana. L'opera di Foucault, che include i volumi sull'*Histoire de la sexualité* (1976-84)⁴² sono stati scrupolosamente criticati a causa del mancato coinvolgimento delle storie, dei soggetti e delle conoscenze delle esperienze coloniali/post-coloniali⁴³. Ciononostante, lo studio del filosofo, sociologo, storico, accademico e saggista francese feconda il terreno non solo della teoria *queer*, ammettendo che la produzione regolatoria e sociale dei soggetti inseriti in specifici discorsi storici è meritevole di una ricerca analitica, ma anche quello della teoria post-coloniale.

La teoria *queer* si sviluppa comunque come interrogatorio e decostruzione dei prodotti sconnessi e multipli della sessualità, e cerca di de-naturalizzare le connessioni date per scontate tra sesso, genere e desiderio. L'italiana Teresa de Lauretis è la prima studiosa a coniare il termine, descrivendo la *queer theory* come «un rifiuto dell'eterosessualità intesa come riferimento per tutte le formazioni sessuali»⁴⁴. Si tratta di una critica diretta che serve a «rifondare o reinventare i termini della nostre sessualità per costruire un altro orizzonte discorsivo, un altro modo di pensare il sessuale»⁴⁵. Nel suo senso più generale, la *queer theory* può essere vista come una rivisitazione e una de-naturalizzazione della matrice del sesso, del genere e del desiderio. La studiosa neozelandese Annamarie Jagose scrive:

⁴¹ Holden & Ruppel, 2003, p. xii.

⁴² Foucault, 2013.

⁴³ Cfr. Stoler A. *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham & Londra, Duke University Press, 1995.

⁴⁴ de Lauretis T. "Queer Theory", in *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, no. 2, Duke University Press, 1991.

⁴⁵ de Lauretis, 1991.

In generale, il *queer* descrive quei gesti o modelli analitici che drammatizzano le incoerenze nella cosiddetta relazione stabile tra sesso cromosomico, genere e desiderio sessuale. Resistendo a questo modello di stabilità – che reclama l'eterosessualità come sua origine, quando è più correttamente un suo effetto – il *queer* si concentra sulle incompatibilità tra sesso, genere e desiderio⁴⁶.

In questa dimensione, del *queer* emergono tre punti fondamentali.

Primo, il rivoluzionario lavoro della filosofa post-strutturalista Judith Butler, contenuto in *Gender Trouble* (1990) e *Bodies that Matter* (1993), punta verso il concetto di identità e i costrutti essenzialisti del genere, insistendo che il sesso cromosomico, il genere e la sessualità siano prodotti ed eseguiti secondo un procedimento deduttivo per cui la coerenza delle categorie di sesso, genere e sessualità (come l'apparentemente naturale virilità e il desiderio eterosessuale del corpo maschile) è un costrutto culturale che viene reiterato e stilizzato nel tempo attraverso le ripetizioni performative che l'uomo attua. In *Epistemology of the Closet*, Eve Sedgwick nel 1990 centra invece la sua analisi critica sulla dicotomia omosessuale/eterosessuale. Attraverso questi testi, la teoria *queer* inizia a smontare il dualismo tra *gay* e *straight*, tra omosessuale ed eterosessuale, suggerendo che è questa stessa dicotomia a far parte del problema. La distinzione omo/etero normalizza l'eterosessualità rinforzando l'assai statica ed essenzialista concezione del sesso, della sessualità e del desiderio. Simile è anche la critica dell'identità – soprattutto di quella gay e lesbica – che si scaglia contro l'essenzializzazione dell'identità gay in estremo conflitto con la norma eterosessuale.

Secondo, la *queer theory* diviene una critica del 'normale' e, per estensione, della sessualità definita appunto 'normale'. David Halperin descrive il *queer*, qualunque cosa sia, come

in disaccordo con il normale, il dominante, il legittimo [...]. [II] *queer* demarca non una positività ma una posizionalità *vis-à-vis* col normativo – una posizionalità che non è ristretta a lesbiche e uomini gay, ma è difatti messa a

⁴⁶ «[b]roadly speaking, queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability – which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect – queer focuses on mismatches between sex, gender and desire». In Jagose A. "Queer Theory", in *Australian Humanities Review*, 1996, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>, ultimo accesso: dicembre: 2015. Enfasi mia.

disposizione di chiunque sia o si senta marginalizzato a causa delle proprie pratiche sessuali⁴⁷.

Michael Warner in *The Trouble with Normal* (1999) considera il *queer* la resistenza ai regimi della normalità e, in particolare a quello della normalizzazione della sessualità⁴⁸. Questa presa di posizione critica contro i regimi della normalizzazione sessuale e le sessualità normative, però, a volte vacilla e si avvicina ad una celebrazione od un'affermazione più normativa del sesso, e nello specifico di pratiche sessuali 'non-normative'⁴⁹. Benché quest'affermazione normativa pro-sesso giaccia in modo più o meno scomodo con le tendenze critiche e più post-strutturaliste della teoria *queer*, la sua direzione sembra seguire una certa regolazione. Ed, in effetti, l'antropologa statunitense Gayle Rubin e altri si schierano a favore di un'etica del pluralismo sessuale che affermi espressamente il suo carattere non-normativo⁵⁰. Mentre la sottesa normatività della *queer theory* rimane contestata ed irrisolta (e forse irrisolvibile)⁵¹, il quesito circa la sessualità normativa e l'implicito abbraccio delle sessualità non-normative può essere visto come un sintomo che contraddistingue l'intero studio.

Terzo, la teoria *queer* sembra funzionare come una lente di ingrandimento che sgancia e rende indipendente il sesso e la sessualità dal genere, aspetto meglio indagato dalle teorie del femminismo. Rubin e Sedgwick, infatti, operano una divisione tra *gender* e *sex*, sostenendo che ognuno di questi costrutti debba essere

⁴⁷ «at odds with the normal, the legitimate, the dominant [...]. [Q]ueer demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative – a positionality that is not restricted to lesbians and gay men but is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practices». In Halperin D. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 62. Enfasi mia.

⁴⁸ Cfr. Warner M. *The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1999; Warner M. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

⁴⁹ Cossman B. "Continental Drift: Queer, Feminism, Postcolonial", in *Jindal Global Law Review*, vol. 4, no. 1, agosto 2012, http://www.jgls.edu.in/JindalGlobalLawReview/PDF/BrendaCossmanch-2_HR.pdf, ultimo accesso: dicembre 2015.

⁵⁰ Cfr. Rubin, 1992, p. 283: «A democratic morality should judge sexual acts by the way partners treat one another, the level of mutual consideration, the presence or absence of coercion and the quantity and quality of the pleasure they provide».

⁵¹ Cossman, 2012.

indagato separatamente e secondo criteri differenti. Rubin dichiara assolutamente necessario «separare in modo analitico il genere dalla sessualità per più attentamente riflettere la separazione della loro esistenza sociale» e crede sia ormai tempo (nel 1984) di sviluppare «una teoria e una politica autonome e relative alla sessualità»⁵². Sedgwick in *The Epistemology of the Closet* risponde che è assiomatico che:

lo studio della sessualità non sia co-estensivo a quello del genere; in modo simile, l'inchiesta anti-omofoba non è co-estensiva a quella femminista [...]. [L]a questione del genere e quella della sessualità non [sono coincidenti.] [N]ella cultura occidentale del XX secolo, il genere e la sessualità rappresentano due assi analitici che possono essere produttivamente immaginati come distinti uno dall'altro⁵³.

L'emergenza intorno all'inizio degli anni Novanta di una teoria *queer* demarca un'era di studi in cui la sessualità è senza genere e senza femminismo, producendo una gran varietà di lavori sul sesso e sulla sessualità che mettono in crisi l'indipendenza eteronormativa della relazione maschio/femmina del femminismo.

Nella conferenza tenuta in tedesco nel 1958 nota come *La significazione del fallo*, il filosofo e psichiatra francese Jacques Lacan afferma che l'omosessualità maschile si fonderebbe sul desiderio, mentre quella femminile si costruirebbe sullo stato di delusione e mancanza: questo perché mentre la donna sarebbe e si riconoscerebbe col fallo, l'uomo è colui che lo possiede. Il suo immaginario viene quindi sublimato in identificazioni strutturate da un terzo termine, il Simbolico, che regola la repressione dei desideri orali ed anali da parte delle regolazioni maschiliste eterosessuali⁵⁴.

L'omosessualità maschile, in quanto mossa dal desiderio sarebbe edipica; quella femminile si sottrarrebbe a questo complesso negoziandone il rifiuto. Secondo

⁵² Rubin, 1992, p. 308.

⁵³ «the study of sexuality is not coextensive with the study of gender; correspondingly antihomophobic inquiry is not coextensive with feminist inquiry [...]. [T]he question of gender and the question of sexuality [are] not the same questions, that in twentieth century Western culture, gender and sexuality represent two analytic axes that may productively be imagined as being distinct from one another». In Sedgwick E. K. *The Epistemology of the Closet*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 1990, p. 27.

⁵⁴ Cfr. Butler J. 1990 *Scambi di genere: identità, sesso e desiderio* [pres. di Giorello G., trad. di Zuppet R.], Milano, Sansoni, 2004.

la Butler allora definire il fallo come significante generativo privilegiato implica pensare al possedimento dello stesso; nel suo ragionamento il fallo non è né un costruito immaginario del pene né la carica simbolica con cui il pene viene parzialmente approssimato: è anzi l'equazione di un principio di trasferibilità erogena in cui il relativismo biologico presupporrebbe sempre una dipendenza del fallo dall'organo dell'uomo.

Insistere sulla traslabilità del fallo, inteso come proprietà plastica o trasferibile, significa mettere in discussione la distinzione tra *essere* e *avere* il fallo, e suggerire che una logica di non contraddizione non necessariamente sussiste tra queste due posizioni. In effetti l'“avere” è una posizione simbolica che, per Lacan, istituisce la posizione maschile all'interno di una matrice eterosessuale e presuppone una relazione di proprietà idealizzata⁵⁵.

La razionalità maschile viene resa corporea producendo tuttavia l'immagine di un corpo che attraversa la crisi. La Butler ammette che in questo passaggio è inevitabile escludere gli altri corpi possibili a cui viene richiesto di eseguire quelle funzioni cui il corpo fantasmatico della mascolinità non intende svolgere. Allora non si parla più soltanto dei corpi femminili, ma anche ad esempio di quelli razziali: più in generale, dei sottomessi. Non esiste un esterno unico; le esclusioni si perpetuano in se stesse attraverso se stesse.

[...] “lui” non sarebbe differenziato da lei se non fosse per il divieto di somiglianza che istituisce le loro posizioni come mutuamente esclusive e tuttavia complementari [...]. La logica di non contraddizione che produce questa distribuzione di pronomi istituisce il “lui” attraverso il ruolo esclusivo di chi penetra e il “lei” attraverso il ruolo esclusivo di chi è penetrato⁵⁶.

Né donna né schiavo, il nuovo uomo *queer* non più dominato supera i confini e si appropria di ciò che gli era esterno; anche dell'odio. Scardinando questa performatività mimetica che oppone maschile e femminile, la naturalezza e

⁵⁵ Butler, 2004, p. 56.

⁵⁶ Butler, 2004, p. 46.

l'originalità del maschile e del femminile (come *whiteness* e *blackness*) appaiono sin da subito contestabili e fluidi⁵⁷.

In questa prospettiva, come scritto già dalla Butler,

la rappresentabilità completa e inclusiva non è esattamente lo scopo. Includere, interpretare, attirare ogni posizione marginale e bandita entro un dato discorso significa affermare che un singolo discorso non incontra mai i suoi limiti, in quanto può fare propri tutti i segni della differenza⁵⁸.

Allontanandosi dalla teoria classica di Claude Lévi-Strauss, cui prevede una società articolata sullo scambio delle donne, il tabù dell'incesto e la legge del Padre – convinzioni riprese e confermate dalla psicoanalisi di Lacan –, la Butler critica l'attemporalità e la pre-socialità delle proibizioni psicoanalitiche.

De-strutturando la presunta ineluttabilità dei rapporti di parentela, la studiosa rigetta quindi il modello normalizzante basato sull'universalità della struttura esogamica, patriarcale ed eterosessuale⁵⁹. La Butler infatti trova che il Simbolico (come la legge del Padre) debbano continuamente essere riconfermate dai divieti che esso stesso prevede; è in questo senso che la sua variabile performativa funziona in modo circolare come ripetizione atta a ribadire e a naturalizzare tali interdizioni. Nella discussione sull'espansione dei diritti matrimoniali alle coppie omosessuali la teoretica del *gender* coglie il tentativo difensivo e tradizionalista volto a proteggere questo tipo di struttura parentale. Ed effettivamente, le conseguenze a cascata sui diritti di adozione (e sulle tecnologie riproduttive) si sono riscontrate solo in alcuni dei paesi che hanno regolarizzato queste unioni.

Separare l'atto sessuale dalle azioni di parentela e quindi da quelle di riproduzione estende l'ammissibilità dell'esistenza di legami affettivi non conformi alla legge tradizionale; questo non solo coinvolge come è ovvio la dimensione politica, ma anche quella socio-artistica, inserendo questo genere di pratiche reali

⁵⁷ Come del resto mostrano anche le *performances* dei Kingpins o di Liam Benson (il quale è consapevole del suo «privileged white male of Anglo-Celt heritage with a queer awareness»; cfr. “Artist Talk with Liam Benson”, in *Art Monthly Australia*, <http://2015.artmonthsydney.com.au/talks/artist-talk-with-liam-benson/>, ultimo accesso: gennaio 2016).

⁵⁸ Butler, 2004, p. 48.

⁵⁹ Butler, 2004.

nell'agenda del rappresentabile. Sono «visioni nuove di cui la società ha urgenza»⁶⁰: sono i soggetti improrogabili che gli artisti e i fotografi più coraggiosi sono abili a ritrattare.

È importante opporsi al modello di potere che vede il razzismo, l'omofobia e la misoginia come relazioni parallele o analoghe. Affermare la loro equivalenza astratta o strutturale non solo fa perdere di vista le storie specifiche della loro costruzione ed elaborazione, ma differisce anche il fondamentale ripensamento delle modalità secondo le quali questi vettori di potere hanno bisogno l'uno dell'altro e si accomodano l'un l'altro per la loro stessa articolazione⁶¹.

Marginalità, marginalizzazione ed agency

Assumendo una posizione marginale e marginalizzata, la teoria *queer* è capace di rivalutare e apprezzare, spesso da una posizione di *otherness*, « le persone *queer* [che] sono in un certo senso 'altri' addizionali da aggiungere alla lista degli ostracizzati dalle norme sociali che si originano nella foschia del mito e che sono codificati da tradizioni e dottrine religiose»⁶². Dal suo punto di vista sociologico, Seidman spiega la posizione sociale e politica dominante dei maschi eterosessuali e «la naturalezza di un ordine sociale dominato dal maschile [...] normativamente eterosessuale» in una prospettiva in cui «ogni individuo assume inconsciamente come naturale quegli aspetti della vita che conferiscono privilegio e potere»⁶³. Ancora, la *queer theory* si focalizza sulla differenza che interroga anche le altre strategie di marginalizzazione ed esclusione, e specialmente quelle strutture che impiegano la razza⁶⁴ e la classe in questo senso. Tuttavia, poiché lo studio post-coloniale si trova spesso in difficoltà

⁶⁰ Weiermair P. *Altre famiglie/Other families*, Torino, Editrice La Rosa DesArt, 2006, p. 9.

⁶¹ Butler J. 1993 *Corpi che contano: i limiti discorsivi del "Sesso"* [pres. di Cavarero A., trad. di Capelli S.], Milano, Feltrinelli, 1996, p. 18.

⁶² Schneider, 2000, p. 209.

⁶³ Seidman, 1996, p. 4.

⁶⁴ Per evitare ciò che spesso accade a causa del razzismo per cui persone vengono ammassate nello stesso gruppo patologizzato ed omogeneo, la pluralità delle comunità gay deve essere enfatizzata. Cfr. Dayal S. "By Way of an Afterword", in Hawley J. C. (ed.) *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections. SUNY Series: Explorations in Postcolonial Studies*, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 308.

nell'accomodare le categorie di razza e classe nella sua analisi⁶⁵, la *queer theory* è stata accusata di eliderle entrambe⁶⁶. Mentre da una parte la *queer theory* con la sua enfasi sulla diversità – anche interna, per esempio tra uomini gay e donne lesbiche – potrebbe spegnere la possibilità di una solidarietà politica all'interno dello stesso movimento gay-lesbico, dall'altra offre la possibilità di includere e riconoscere chi non ha voce, i marginalizzati, i subordinati, minando i concetti che stanno alla base della 'razza'.

È quindi utile parlare di un'ermeneutica della marginalizzazione al fine di descrivere l'assegnazione della marginalità dall'esterno e un'ermeneutica della marginalità per riferirsi agli esempi in cui la stessa marginalità è accolta e sfruttata in modo creativo per ridisegnare i confini tra centro e periferia. «Se i *queer studies* rimangono nel margine esterno sia del discorso accademico che di quello popolare, questo è un momento di opportunità»⁶⁷. La marginalità, o il vivere al di fuori della periferia, e la liminalità, o il vivere tra il centro e la periferia, sono posizioni da cui trarre vantaggio; tuttavia, non devono essere romanizzate. Vanno promosse in quanto tali: la marginalità e la liminalità sfidano l'interpretazione convenzionale, la lettura ufficiale, il tradizionale e 'corretto' modo di comprendere; non devono però diventare una visione romantica di se stesse, perché si tratta di una condizione imposta anche quando accettata e ricostruita dall'artificio di interessi caotici e personali dei lettori e dagli osservatori delle posizioni marginali e liminali.

Come gli studi post-coloniali, gli studi *queer* teorizzano l'esistenza umana, la vita e la società in modi necessariamente difformi agli schemi sociali della convenzione contemporanea. In effetti, riconsiderare ciò che è dato per convenzionale è proprio parte della motivazione e dello scopo della loro attività teorica, nonché di questo elaborato. Nel processo, teorici *queer* e post-coloniali hanno spesso presentato posizioni che parlano per coloro che erano e sono «othered»⁶⁸, esclusi dal gruppo e dall'esperienza maggioritari. In particolare, la *queer theory* sostiene

⁶⁵ Cfr. Boer, 2005, pp. 166-83.

⁶⁶ Tale riluttanza è stata interpretata come un movimento oppressivo, in quanto l'astrazione dell'identità gay dalla razza e dalla classe perpetua la dominanza dell'uomo bianco e borghese. Cfr. Hawley, 2001, "Introduction", p. 14.

⁶⁷ Dayal, 2001, p. 324.

⁶⁸ Punt, 2011, p. 24.6.

attivamente e quindi promuove una specifica percezione del mondo e del persone che sfida e perturba l'eteronormatività convenzionale. Secondo la Butler, infatti,

[l]o spostamento da un racconto *epistemologico* dell'identità ad uno che localizza il problematico all'interno delle pratiche di *significazione* permette un'analisi che assume gli stessi modi epistemologici come una possibile e contingente pratica significativa⁶⁹.

Così, «la questione dell'*agency* viene riformulata in una questione su come funzionano la significazione e la risignificazione»⁷⁰.

L'*agency*, la questione della rappresentazione umana, è un aspetto fondamentale della teoria post-coloniale di D. C. Scott; Bhabha insiste sul fatto che ogni resistenza alla cultura dominante richieda un *agency* di qualche tipo⁷¹, la quale può passare anche attraverso l'arte. Sia l'arte *queer* che quella post-coloniale sono rivoluzionarie e provocatorie; spingono i confini della società dall'interno, occupando uno spazio dell'esistenza umana che è liminale. Ricorsi contro le convenzioni della società non sono certo unilateralmente diretti alle preoccupazioni di determinati gruppi, ma mentre ai marginalizzati sono paradossalmente accordati punti di osservazione privilegiati, è innegabile il beneficio che le teorie e le arti *queer* e post-coloniali apportano all'intera società⁷².

⁶⁹ «[t]he shift from an *epistemological* account of identity to one which locates the problematic within practices of *signification* permits an analysis that takes the epistemological mode itself as one possible and contingent signifying practice». In Butler, 1999, p. 184. Enfasi nell'originale.

⁷⁰ Butler, 1999, p. 184. Enfasi nell'originale.

⁷¹ Punt, 2011.

⁷² Nella loro struttura più radicale, le posizioni coloniali ed eterosessiste tendono consciamente e forzatamente a cambiare gli *status*, le norme e valori degli 'altri' – chiunque non rientri nelle definizioni del paradigma dominante – al fine di asserire il proprio potere egemonico. I teorici post-colonialisti sottolineano come l'atto di 'civilizzare' sia uno dei motivi che animano sia la colonizzazione che la cristianizzazione e la schiavitù (cfr. Dube, 2000, p. 10), mentre i circoli gay riparatori manifestano la stessa tendenza all'assolutizzazione dell'eterosessualità nell'intenzione di imporre la sua norma sugli 'altri'.

*Il mimetismo e la necessità di evitarlo: possono gli inferiori parlare?*⁷³

Il mimetismo («mimicry»⁷⁴) può essere rintracciato nell'indispensabile e multifaccettata attività ermeneutica e traduttiva attraverso cui il vocabolario coloniale diventa anti-coloniale. Mentre l'«othering»⁷⁵ – ovvero il processo sociale che si verifica quando un gruppo sociale definisce la propria identità positiva attraverso la stigmatizzazione di un altro gruppo – è una strategia impiegata dai colonizzatori di non solo terre, ma anche (e soprattutto) di menti, il mimetismo come miscela ambivalente di deferenza e disobbedienza equivale alla contro-strategia dei colonizzati e dei subalterni, che rispondono più o meno (in)consciamente. Il mimetismo può essere osservato ad esempio nella retorica sub-culturale che generalmente tende ad imitare le percezioni, i criteri, le propensioni e i costumi normativi della retorica culturale dominante⁷⁶.

Come nelle situazioni post-coloniali in cui la mimesi determina spesso il senso di identità e prassi delle persone, la teoria *queer* allarma i liberazionisti gay-lesbici, i quali temono un'inclusione e un accomodamento nella società *mainstream*⁷⁷ – in termini sociali, politici, artistici, religiosi o spirituali – in cui la mimesi implichi l'inclusione omosessuale nella «heteronormative communion»⁷⁸. D'altra parte, la nozione della Butler di genere inteso come *performativity* è stata descritta come un mimetismo, benché l'autrice non impieghi mai questo concetto né rimandi ad un originale da imitare⁷⁹. Alla fine, comunque, sembra che nonostante le prospettive

⁷³ Riferimento a Spivak G. C. “Can the Subaltern Speak?”, in Nelson C. & Grossberg L. (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

⁷⁴ Punt, 2011.

⁷⁵ *Othering* è un termine di difficile traduzione che, a volte, viene reso attraverso la parola “alterizzazione”. Cfr. Ulrich M. “Definition of Othering”, *E314L: Reading Women Writers*, Austin, University of Texas, www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/rww03/othering.htm, ultimo accesso: dicembre 2015.

⁷⁶ Robbins V. K. *Exploring the Texture of Texts*, Valley Forge (PA), Trinity, 1996, p. 86.

⁷⁷ Punt, 2011.

⁷⁸ Schneider L. C. “Homosexuality, Queer Theory, and Christian Theology”, in *Religious Studies Review*, vol 26, no. 1, 2000, p. 4.

⁷⁹ Punt, 2001.

teoriche sul genere, la mimesi o almeno la lotta contro di essa siano coinvolte nelle dinamiche di genere, la teoria *queer* si focalizzi sugli aspetti regolatori e disciplinari dell'affermazione dell'identità (di genere) – in particolare nelle loro strutture non-liberatorie. «Le costruzioni dell'identità funzionano come schemi che definiscono personalità e comportamenti e perciò escludono una serie di modi possibili di bordare il sé, il corpo, i desideri, le azioni e le relazioni sociali»⁸⁰. Tali modelli creati di proposito hanno il palese scopo di presentare la 'norma', solitamente privilegiando coloro che vi aderiscono mentre marginalizzano chi vi ricade al di fuori, sia per intenzione che per impostazione predefinita.

Il mimetismo va oltre il desiderio di conversione dei colonizzati da parte dei colonizzatori che vogliono impartire loro le proprie azioni e la propria identità ed include in se stesso un elemento eversivo. «[I] colonizzati prestano attenzione alla perentoria ingiunzione dei colonizzatori all'imitazione, ma in un modo che costantemente allude alla parodia»⁸¹. L'imitazione non va promossa come vendetta a livello culturale ed epistemologico né dal post-colonialismo né dalla *queer theory* che parlano in vece degli esclusi e degli emarginati. Gli approcci *queer* e post-coloniali, anzi, riaggiustano il loro obiettivo per «diversificare il proprio modo di rivolgersi ed imparare a parlare in modo più adeguato allo stesso mondo per cui prendono la parola» e «facilitano un colloquio democratico tra gli eredi antagonisti delle conseguenze coloniali», così come afferma Leela Gandhi⁸².

Gli studi post-coloniali e *queer*, insieme ad altre tendenze liberatorie tipiche della modernità, vogliono evitare l'imputazione di promulgare il desiderio mimetico dell'impero e della figura maschile tradizionale⁸³. L'identità, sia presunta che attribuita, intesa come base su cui la società si struttura è un aspetto fondamentale poiché dà (o toglie) potere alle persone. Il senso di identità degli individui e la politica di un'identità sono respinte dal desiderio mimetico; anzi, co-determinano la loro

⁸⁰ Seidman, 1996, p. 12.

⁸¹ Moore S. D. 1998 “Que(e)rying Paul: Preliminary Questions”, in Clines D. J. A. & Moore S. D. (eds.) *Auguries: The Jubilee Volume of the Sheffield Department of Biblical Studies*, JSOTSS 269, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2005, p. 88.

⁸² Gandhi L. *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998, p. x.

⁸³ Cfr. Punt, 2003.

visione per una società contemporanea e le sue strutture o ciò che è percepito come un'alternativa sostenibile alle strutture correnti.

La teoria *queer* enfatizza l'importanza e la necessità di re-immaginare il mondo⁸⁴ includendo certo la liberazione omosessuale, ma non solo – anzi, si propone molto di più. La speranza di un futuro *queer* non è puramente edonistica: è anche politica⁸⁵. Senza cercare di dissolvere le tensioni generate dagli oppositori di questa teoria, o di minimizzare la sua responsabilità politica, l'impegno istituzionale dell'arte in un mondo post-coloniale è innegabile. Benché a volte accusato di non essere specifico in nessuno dei suoi scopi particolari, l'ampio raggio di impatto dell'arte *queer* è altresì evidente. Nell'arte «[l]a decostruzione dell'identità non è la decostruzione della politica, ma stabilisce come [siano] politici i termini attraverso cui l'identità è articolata»⁸⁶.

La natura de-costruttiva dell'arte e della teoria *queer*, il loro rifiuto delle definizioni e la loro stessa origine rendono difficile ogni semplice delimitazione dei contenuti della materia stessa⁸⁷. Tuttavia, tornando alle loro radici, gli scritti di Eve Sedgwick, Gayle Rubin e Judith Butler risultano essere quelli più importanti e utili nel tentativo di identificare i temi base e le predisposizioni degli studi *queer*⁸⁸. L'embrione

⁸⁴ Certo non è difficile comprendere la critica gay-lesbica contro la *queer theory*. «I am suspicious that queer theory, with its more fluid notion of human – and sexual – identity, marks a defusion and consequent loss of political power in that it supports the generic right to be different rather than standing for the right to be different in any specific way. When space is cleared to be different, some differences – like same-sex love – may still retain their stigma». Long R. E. “Review of Michael Foucault and *Theology: The Politics of Religious Experience*”, in *JAAR*, vol. 73, no. 4, 2005, p. 1191.

⁸⁵ Cfr. Isherwood L. & Stuart E. *Introducing Body Theology. Introductions in Feminist Theology*, Cleveland, Pilgrim, 1998, p. 31.

⁸⁶ Butler, 1990, p. 189.

⁸⁷ Cfr. Jagose, 1996; Halperin 1995, p. 62: «Queer [...] does not designate a class of already objectified pathologies or perversions [...] rather it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be limited in advance». Annamarie Jagose, in modo simile, ammette: “It is not simply that queer has yet to solidify but rather that its definitional indeterminacy, its elasticity, is one of its crucial characteristics».

⁸⁸ Butler J. 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (2nd ed. 1999), New York, Routledge Press, 1999; Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, New York, Routledge Press, 1993; Rubin G. 1984 “Thinking Sex Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” in Vance C. S. (ed.) *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1992.

della *queer theory* inizia a maturare verso la fine degli anni Ottanta con l'argomentazione di Michel Foucault secondo cui la sessualità è il prodotto di un ragionamento deduttivo piuttosto che una condizione naturale⁸⁹. L'enfasi su una liberazione che passa attraverso la rimessa a fuoco della dinamica tra identità e potere sociale è un *fil rouge* comune sia alla teoria *queer* che al quella post-coloniale. Tuttavia, dato che il tema della liberazione o dell'emancipazione è in tutta la sua importanza fin troppo esteso ed universale, il pericolo è che perda il suo fulcro – anzi: i suoi fulcri – nelle teorie critiche e nei programmi sociali che da essi derivano. Mentre Foucault permette l'emergenza di una teoria *queer* attraverso la sua critica del potere e dell'identità come produzione culturale, rimane pur sempre utile ricordare che «una relazione di definizione reciprocamente binaria e necessaria tra le identità soggiogate e quelle dominanti»⁹⁰ richiede ancora molta (e forse più) attenzione.

Se gli studi *queer* criticano il pilastro centrale della società e della cultura contemporanee – l'eteronormatività e la sua politica –, il suo crescente coinvolgimento nelle indagini legate anche alla classe e alla razza è sempre più evidente, benché resista la consapevolezza di essere una teoria nata sostanzialmente per essere applicata alla classe media bianca⁹¹. «La *queer theory* perde la sua innovatività se fallisce nel riconoscere lo spessore del significato e l'inseparabilità della razza, della classe, dell'etnicità e del genere»⁹². Il fin troppo abusato collegamento tra globalizzazione e pensiero *queer* può diventare preoccupante, ma d'altra parte gli statinazione⁹³ che si affermano negli studi post-coloniali tra il pericolo di un'omogenizzazione (occidentale) globale e globalizzante sono spesso quelli che non sanno (e non vogliono) gestire le dissidenze sessuali. Le teorie *queer* e post-coloniali

⁸⁹ Foucault M. 1976 *Storia della sessualità. Vol. 1: La volontà di sapere* [trad. di Pasquino P. & Procacci G.], Milano, Feltrinelli, 2013.

⁹⁰ Schneider, "Queer Theory", 2000, p. 209.

⁹¹ Kumashiro, 2000, p. 146.

⁹² Schneider, "Queer Theory", 2000, p. 211.

⁹³ «The nation-state is a machine that produces Others, creates racial difference, and raises boundaries that delimit and support the modern subject of sovereignty» (Hardt & Negri, in Hawley, 2001, p. 9). Secondo Appadurai, «the modern nation-state [...] grows less out of natural facts – such as language, blood, soil and race – and more out of a quintessential cultural product, a product of collective imagination» (in Hawley, 2001, p. 10).

non si riconoscono nell'«inclusionary mechanism» dell'impero centrale che spinge centripetamente verso se stesso teorici «propugnanti una politica della differenza, fluidità e ibridità capace di sfidare i binari e l'essenzialismo della sovranità moderna che sono stati [tuttavia] aggirati dalle stesse strategie del potere»⁹⁴.

L'enfasi posta dall'arte sulla pluralità sessuale non solo è decisiva al fine di sciogliere la ristagnante inattività dell'eterosessismo e sfidare la politica omofoba dell'epistemologia e della pratica; è anche e forse ancora più importante nello sgomberare il campo mentale di un ripensamento critico della sessualità umana stessa. E poiché è vitale ricondurre il discorso della sessualità umana ad contesto locale e ad livello geo-politico che non escludano realtà particolari, la connessione al post-colonialismo si presenta da sola. Certo, poiché le configurazioni della e nella sessualità sono ancora espresse al meglio da un punto di vista che per altri aspetti è dominante, il valore dell'accostamento all'indagine post-coloniale è prezioso. La longevità ideologica di ogni regime normalizzante (come l'eteronormatività o l'essere una nazione 'bianca') è perpetuata dall'assunzione che gli sforzi delle comunità minoritarie (come quelle *queer* o aborigene) siano meno importanti e i loro diritti procrastinabili⁹⁵.

Sicuramente la coincidenza tra le due indagini non è perfetta – esistono considerazioni post-coloniali che assumono una posizione omofoba, mentre alcune formulazioni *queer* sono dichiaratamente basate sulla 'razza' (bianca) e la classe (elitista)⁹⁶ –, ma il post-colonialismo presenta un forse sorpassato eppure senza dubbio utile quadro teorico per interpretare la dimensione umana di un'arte politicamente (post-)coloniale e (socio-)culturalmente *queer* di un paese che, come l'Australia, si crogiola nell'auto-celebrazione di multiculturalismo normativo su cui ha costruito se stesso.

⁹⁴ Hardt & Negri, in Hawley, 2001, p. 9. La resultante commercializzazione e proliferazione di target markets e il diffondersi di capitale sociale ha portato alla cosiddetta "americanizzazione" dello stile di vita gay-lesbico, fissandolo, mentre il potenziale liberatorio del post-colonialismo è limitato alla parte della popolazione elitaria e ricca. Cfr. Hawley, 2001, p. 10.

⁹⁵ Spurlin W. J. "Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies", in Hawley, 2001, p. 200.

⁹⁶ Hawley, 2001, p. 1.

L'ARTE POST-COLONIALE

L'etichetta "arte post-coloniale" fa riferimento all'arte prodotta in risposta alle conseguenze della dominazione coloniale, e spesso si rivolge a problematiche legate all'identità culturale, al concetto di razza e di etnicità. La teoria post-coloniale, che sorregge la nozione stessa di arte post-coloniale, non rimanda però semplicemente al tempo successivo all'ottenimento dell'indipendenza da parte dei sottomessi; anzi, analizza e risponde anche all'eredità culturale lasciata dal colonialismo e alle conseguenze umane del processo di controllo di una popolazione che, all'interno della propria terra, è stata privata della propria autonomia. Inoltre, indaga come le società e le culture non-europee vengano viste dalla prospettiva del sapere culturale occidentale e come questo sia stato strumentalizzato al fine di soggiogare i nativi, producendo così l'identità del 'colono' e quella del 'colonizzato'⁹⁷.

Le indagini sociali e quelle artistiche sul luogo si intrecciano spesso ai tentativi di recuperare le storie locali che cercano di conferire loro un senso⁹⁸. Questo sforzo appare ancora più necessario se si parla di luoghi la cui memoria è contestata: gli artisti che lavorano nell'Australia multiculturale e post-coloniale di oggi sono consapevoli di vivere in un contesto in cui diverse e conflittuali visioni sulla terra, sulla casa e sulla storia co-esistono simultaneamente, mentre nella memoria popolare della nazione esistono un certo numero di assenze ed assenti. Così, gli artisti si adoperano al fine di riconnettere, riconnettersi o (ri)costruire le esperienze di luoghi scomparse. Certo, il rischio è che quest'attività potrebbe apparire come una mera azione correttiva volta ad aggiustare le dimenticanze di un Australia *mainstream* che si impegna a riconoscere non solo la violenza e la politica d'esclusione che ha caratterizzato il progetto coloniale, ma anche l'esistenza di contro-storie e prospettive indigene che potrebbero minacciare tale diritto di esclusività⁹⁹.

⁹⁷ "Postcolonial Art", in *Tate*, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postcolonial-art>, ultimo accesso: dicembre 2015.

⁹⁸ Costantino T. "Against Forgetting: Australian Artists' Engagements with Histories of Place", in *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review*, vol. 8, dicembre 2014, pp. 41-51.

⁹⁹ Costantino, 2014.

Molti studiosi hanno evidenziato la «collective amnesia»¹⁰⁰ che affligge le culture colonizzatrici come quella dell'Australia: si tratta di una perdita della memoria (volontaria) che legittima la loro occupazione e il loro privilegio all'interno di spazi stranieri. Così, mentre luogo e memoria diventano inestricabilmente e (in)direttamente legati all'interno delle terre colonizzate, il compito della memoria comporta sempre un certo livello di rischio per il colono. Attirando l'attenzione sui modi in cui le storie sono inerenti a particolari spazi, gli artisti visivi enfatizzando, de-costruendoli, aspetti della cultura australiana che sono resi invisibili ed inenarrabili dal discorso colonizzatore. Così facendo, tentano di ricolmare le lacune della memoria nazionale ed è in questo senso che le modalità creative diventano un utile mezzo che aiuta le nazioni coloniali nel difficile incarico del ricordo.

Come il Canada, la Nuova Zelanda, il Sud Africa e gli Stati Uniti d'America, l'Australia contemporanea è contraddistinta dalla storia dell'insediamento coloniale britannico. È una storia ormai piuttosto conosciuta: i britannici fondano una colonia penale nel continente australiano verso la fine del XVIII secolo, occupando quella che è per loro una *terra nullius*: una terra di nessuno, al tempo anonimamente definita desertica ed inabitata¹⁰¹ nonostante la continua interazione con le popolazioni native, incontrate immediatamente dopo il primo sbarco. Fondata come un luogo di estrema punizione letteralmente agli antipodi del mondo, nel XIX secolo la colonia si trasforma piuttosto velocemente in un insediamento britannico libero¹⁰².

Il tentativo di trapiantare la lingua e la cultura britannica, l'agricoltura e l'industria in un territorio straniero diventa un atto simultaneamente immaginativo e violento. Come nota lo storico Lorenzo Veracini, il *settler colonialism* differisce dalle altre modalità coloniali poiché, piuttosto che ridurre in schiavitù, procede a soppiantare la popolazione pre-esistente «svuotando il paesaggio prima di

¹⁰⁰ Lopéz A. J. (ed.) *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 224.

¹⁰¹ Banner S. ““Why Terra Nullius?” Anthropology and Property Law in Early Australia”, in *Law and History Review*, vol. 23, no. 1, 2005, p. 112.

¹⁰² Cfr. primo capitolo.

riorganizzarlo meticolosamente»¹⁰³. Questo “svuotamento” è un procedimento sia discorsivo che fisico: come visto, non è un caso se il paesaggio viene dipinto come selvaggio, incontaminato e inabitato. Mentre la popolazione originaria viene esiliata agli spazi e ai racconti marginali – in sostanza: all’estinzione mnemonica e fisica –, inizia a circolare l’idea della non-esistenza di coloro che sono effettivamente capaci di minacciare il sentimento di appartenenza al luogo dei coloni.

Il mito dell’uomo pioniere tende allora a descrivere una terra colonizzata come vuota e ostile, in cui il colono bianco stesso rimane vittima delle incredibili avversità. Piuttosto che rivelare una battaglia territoriale tra colonizzatore e colonizzato, questi racconti nascondono non solo le tracce della presenza indigena, ma anche la violenza dell’espropriazione; ciò che viene narrato è solo il conflitto tra colono ed ambiente¹⁰⁴. La costruzione di un’identità locale e del senso di appartenenza è contingente alla testarda volontà di non-ricordare che ‘altri’ già esistevano prima del loro arrivo. Veracini sostiene che tali strategie di «disavowal» (“disconoscimento”) siano centrali alla cultura coloniale che ripetutamente «oscura le condizioni della propria produzione»¹⁰⁵, negando il carattere fondamentale ed estremamente violento della colonia stessa e mascherando le prove della popolazione autoctona.

La lunga successione di atrocità commesse sugli australiani indigeni dagli australiani non-indigeni continua ad essere repressa nella coscienza nazionale. Secondo lo storico Matthew P. Fitzpatrick, un ripudio così intenso del passato suggerisce l’esistenza di alti muri psicologici nella mente del colono eretti a scopo in qualche modo difensivo. Certo, l’auto-rappresentazione dell’Australia come nazione progressista ed egualitaria verrebbe facilmente messa in crisi dai dettagli del proprio passato.

¹⁰³ Veracini L. “Making Settler Space”, in Banivanua Mar T. & Edmonds P (eds.) *Making Settler Colonial Space: Perspectives on Race, Place and Identity*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 190.

¹⁰⁴ Curthoys A. “Expulsion, Exodus and Exile in White Australian Historical Mythology” in *Journal of Australian Studies*, vol. 23, no. 61, 1999 [2012], <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14443059909387469>, ultimo accesso: dicembre 2015.

¹⁰⁵ Veracini, 2010, p. 14.

Se una nazione è una comunità immaginata, il passato abietto è quell'elemento repellente del sé nazionale che deve essere disconnesso da o contenuto in modo sicuro in un immaginario collettivo più ampio [...]. [La] storiografia nazionale serve ad unire, [non può innescare] espressioni di paure esistenziali (anti)nazionali¹⁰⁶.

Mentre da una parte la storia rissosa dell'insediamento è palesemente traumatica non solo per chi ne rimane vittima, ma anche per i discendenti di queste vittime, dall'altra appare forse in modo meno manifesto come esistano ulteriori modalità secondo cui il trauma viene perpetuato nella psiche nazionale australiana. Globalmente, il confronto tra i cittadini di nazioni europee (in particolare i bianchi privilegiati), le (loro) storie coloniali e i lasciti di queste nel presente rimangono ancora irrisolti¹⁰⁷. Non a caso Bernard Smith in un progetto intristito di sentimento nazionalistico definisce l'Australia una «white blanket of forgetfulness»¹⁰⁸.

Per gran parte del secolo che segue alla Federazione del 1901, si sente l'esigenza di un progetto in grado di riscrivere la storia australiana in una dimensione mitica, eroica. Le voci dissenzienti come quella di John West, che nella sua *History of Tasmania* (1852) critica i soprusi sanciti dal governo contro le popolazioni indigene, rimangono silenziose nella storiografia del XX secolo. È anzi la storiografia che a volte ne nega l'esistenza¹⁰⁹. Il motto della Federazione «One nation, one people, one destiny»¹¹⁰ diventa legge in uno dei primi atti governativi del nuovo regime politico attraverso l'Immigration Restriction Act, forse più nota sotto il già citato nome di White Australia Policy. La volontà di depurare dalle *otherness* razziali il territorio nazionale viene inoltre espresso all'interno del testo della costituzione australiana

¹⁰⁶ «If a nation is an imagined community, the abject past is that repellent element of the national self that must be disconnected from or safely contained within the larger collective imaginary [...]. [A] national historiography is to unify, without sparking expressions of (anti)national existential dread». In Fitzpatrick M. P. "The Pre-History of the Holocaust? The Sonderweg and Historikerstreit Debates and the Abject Colonial Past", in *Central European History*, vol. 41, no. 3, 2008, p. 480.

¹⁰⁷ Costantino, 2014.

¹⁰⁸ McLean I. "White Aborigines: Cultural Imperatives of Australian Colonialism", in *Third Text*, vol. 7, no. 22, 1993, p. 21, <http://dx.doi.org/10.1080/09528829308576395>, ultimo accesso: dicembre 2015.

¹⁰⁹ Costantino, 2014.

¹¹⁰ Costantino, 2014, p. 42.

eugenetica del 1900: gli aborigeni australiani non solo vengono esclusi dal censimento nazionale, ma vengono esplicitamente negati loro i diritti di cittadinanza.

L'attivismo legato ai diritti civili porta ad una serie di cambiamenti costituzionali negli anni Sessanta volti a migliorare la condizione aborigena; nelle decadi successive, il lavoro dell'antropologo australiano W. E. H. Stanner segnala un approccio sempre più critico alla storia australiana, che cerca quindi di rivolgersi alle omissioni volontarie della memoria nazionale. In *The History of Indifference Thus Begins*, si legge:

[È difficile] raggiungere un senso umano completo dello sviluppo della vita europea in Australia senza fare riferimento alla struttura e alle relazioni razziali e alla persistente indifferenza mostrata nei confronti del destino degli indigeni; in breve, senza un'analisi della coscienza australiana. Parte di uno studio simile sarebbe l'elemento apologetico nella stesura della storia australiana, un elemento che spunta fuori come un piede da una fossa poco profonda¹¹¹.

Significativamente, uno dei momenti della storia australiana più dolorosi e ricordati è però la disastrosa sconfitta sulle spiagge di Gallipoli, in Turchia, durante la Prima guerra mondiale. Questo incidente (apparentemente) isolato viene commemorato annualmente in una festa nazionale. Il 25 aprile è l'Anzac Day: in questo giorno una parata militare attraversa persino le strade delle città australiane. La commemorazione della sconfitta di Gallipoli paradossalmente eclissa persino il ricordo della pace realizzata l'11 novembre 1918. Questo ricordo-schermo¹¹², che onora lo spargimento di sangue australiano in suolo straniero, elude gli eventi moralmente preoccupanti che formano la patria *in situ*, assumendo una posizione di vittimismo. Come ipotizzato tra gli altri da Patricia Grimshaw, «Gallipoli [è] salutato

¹¹¹ «It seems to follow that one cannot make full human sense of the development of European life in Australia without reference to the structure of racial relations and the persistent indifference to the fate of the Aborigines; in short, without an analysis of the Australian conscience. Part of such a study would be the apologetic element in the writing of Australian history, an element that sticks out like a foot from a shallow grave». In Stanner, W. E. H. "The History of Indifference Thus Begins", in *Aboriginal History*, vol. 1, 1977, p. 22.

¹¹² I ricordi-schermo sono «deformazioni al tempo stesso difensive e creative di esperienze del passato, che hanno una fortissima connotazione di verità, seppure siano oggettivamente irrealistiche». Argentieri S. "Memoria nella psicoanalisi", in *Dizionario di Medicina*, in *Enciclopedia Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria-nella-psicoanalisi_\(Dizionario-di-Medicina\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria-nella-psicoanalisi_(Dizionario-di-Medicina)/), ultimo accesso: dicembre 2015.

come il luogo di nascita della nazione»¹¹³. E il diffondersi del mito ANZAC nei paesaggi urbani attraverso commemorazioni e rituali riflettono l'imperativo di dimenticare il passato coloniale.

Gli artisti contemporanei rivisitano questi siti di deviazione e dimenticanza per turbare la memoria e l'identità nazionale così come è stata costruita dal discorso imperiale. Questi vengono così ad occupare una complessa serie di posizioni e quadri esperienziali all'interno dell'Australia post-coloniale. A questo scopo è utile rifarsi al concetto di "secondo mondo" e "terzo spazio" allo scopo di chiarire gli spazi ambivalenti ed ibridi della resistenza posta contro il progetto coloniale. «Second world» è un termine coniato da Alan Lawson per descrivere la posizione anti-coloniale all'interno della letteratura coloniale del dominatore bianco che occupa uno spazio privilegiato ambivalente e problematico; uno spazio

di relazione dinamica tra coloro 'apparentemente antagonisti, statici, aggressivi [e] i disgiuntivi' binari che il colonialismo 'deposita' sul territorio: binarismi come il colonizzatore ed il colonizzato, lo straniero ed il nativo, il colono e l'indigeno, la casa e l'altrove¹¹⁴.

Questo è un concetto utile nell'interpretazione della posizione compromessa degli artisti (e dei critici) bianchi che lavorano dall'interno e allo stesso tempo contro la posizione privilegiata della cultura colonizzatrice. Gli artisti che lavorano in questo spazio – lo spazio della crisi – cercano di restituire un senso della storia che è stato a lungo celato dalla narrazione principale del dominatore; si tratta di una sfida tra la memoria culturale della perpetratazione e l'imperativo di dimenticare e/o ripudiare questo passato. Questi sforzi segnalano la possibilità di interrogare il proprio privilegio storicamente situato in una prospettiva critica.

In modo opposto, Homi K. Bhabha, Jay T. Johnson, Henri Lefebvre e altri contribuiscono a definire il concetto di «thirdspace», il quale denota uno spazio di

¹¹³ Grimshaw P. (et al.) *Creating a Nation: 1788–2007*, Kindle edition, Network Books, 2011.

¹¹⁴ «the space of dynamic relation between those 'apparently antagonistic, static, aggressive [and] disjunctive' binaries which colonialism 'settles' upon a landscape: binaries such as colonizer and colonized, foreign and native, settler and indigene, home and away». In Mongia R. "Race, Nationality, Mobility: A History of the Passport" in Burton A. (ed.) *After the Imperial Turn: Thinking with and Through the Nation*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 79-80.

ibridità in cui le strutture coloniali sono rimosse e l'autodeterminazione indigena è enfatizzata. Gli artisti contemporanei che operano da una prospettiva di persone aborigene che vivono in una società coloniale spesso articolano richieste già specifiche circa la necessità del ricordo, in modo particolare contestando l'invisibilità e la scomparsa delle storie, dei territori e delle identità dei nativi. I “terzo spazi”, quando attivati all'interno del paesaggio commemorativo australiano, sono potenzialmente in grado di dislocare e trasformare il racconto dominante mettendo in primo piano le esperienze indigene di una memoria nazionale taciuta¹¹⁵.

Kate McMillan

Kate McMillan è un'artista visiva il cui lavoro, che incorpora una gran varietà di media – installazione, scultura, film, suono, fotografia e pittura –, si colloca appunto nello spazio del “secondo mondo”. L'artista si rivolge esplicitamente ai problemi legati alla memoria australiana in relazione alle storie traumatiche del luogo. Investigando la natura delle isole intese come sito di espulsione e di marginalità in cui gli eventi estremi avvengono fuori dal campo visivo (e dalla coscienza) della terraferma, McMillan emblemizza il sotterramento delle atrocità coloniali nella memoria australiana. Le isole, diventate la casa degli oppressi e delle loro esperienze silenziose, soffocate nel racconto collettivo del paese, diventano il mezzo attraverso il quale i suoi lavori visualizzano l'inquietudine delle storie dimenticate. In Australia, del resto, le isole sono spesso state usate come prigioni, divenendo prigioni nella prigione, regioni in cui la segregazione ed il confinamento dei nativi segnano una doppia reclusione.

McMillan (ri)traccia così la storia di Rottnest Island (o Wadjemup), un'isola storicamente servita come prigione e fossa comune per gli uomini aborigeni e ora riqualificata per diventare una popolare destinazione turistica in cui il carcere modellato sul Panopticon di Jeremy Bentham è stato convertito in un hotel. A differenza di quanto accade per la maggior parte del *convict heritage* australiano, che è motivo di attrazione turistica di massa, tuttavia, la storia di quest'isola è largamente trascurata. L'artista definisce questa pratica amnesica un tipico sintomo di ciò che lei

¹¹⁵ Costantino, 2014, p. 43.

stessa definisce «la soleggiata inquietudine della vita australiana contemporanea in cui le storie sono occultate e contestate e gli effetti della politica del genocidio continuano a vivere»¹¹⁶.

Il suo atteggiamento rievoca l'appello di Greg Noble per un «politics of discomfort»¹¹⁷ (traducibile come “politica del dolore”) che funzioni come un mezzo di superamento del perentorio atteggiamento australiano che ignora la composizione esclusiva del suo spazio nazionale. Noble allora deride la presa di posizione dell'ex primo ministro conservatore John Howard che, nonostante il Native Title Act (1993) e l'inchiesta del *Bringing Them Home* (1997) sulle Stolen Generations, si rifiuta di riflettere criticamente sulla storia australiana. Al contrario, in una prospettiva storica poi definita «Black Armband» (e successivamente «White Blindfold»)¹¹⁸, Howard è a favore di un racconto nostalgico e patriottico, in cui la ricerca di uno spazio nazionale deve risultare in un luogo in cui sentirsi «comfortable and relaxed»¹¹⁹. Come dimostrato dalle cartoline dell'isola di Wadjemup-Rottnest, tale “comfort” è però costruito sull'obliterazione dei meccanismi del sistema coloniale e la sofferenza degli *altri*.

Nel video proiettato in *loop* di *Paradise Fall II* (2012) l'isola domina l'orizzonte, mentre la presenza di un uomo che rema in una barchetta passa in secondo piano. Di per sé, la scura ed inquietante veduta marina sembra rimandare ai dipinti romantici di Théodore Géricault (*Le Radeau de la Méduse*, 1818-19) e di William Turner (*The Shipwreck*, 1805): la composizione cita invece *Die Toteninsel* (*L'isola dei morti*, 1880-86) di Arnold Böcklin. Questa visione contraddice sin da subito le campagne turistiche che ritraggono un'isola bagnata da un sole speciale e da acque cristalline. Il film, però, presenta una doppia inversione del racconto storico: il marinaio di McMillan, vestito in abiti contemporanei, sembra remare verso l'isola, benché dalla sua posizione (con

¹¹⁶ McMillan K. “Unremembered Islands”, Art & Geography Conference, University of Ireland, 16-18 maggio, 2013, p. 1.

¹¹⁷ Costantino, 2014, p. 43.

¹¹⁸ Brantlinger P. “‘Black Armband’ versus ‘White Blindfold’ History in Australia”, in *Victorian Studies*, vol. 46, no. 4, 2004, <http://muse.jhu.edu/journals/vic/summary/v046/46.4brantlinger.html>, ultimo accesso: dicembre 2013.

¹¹⁹ Noble G. “Comfortable and Relaxed: Furnishing the Home and Nation”, in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 16, no. 1, 2002, p. 54.

la schiena rivolta verso lo spettatore) dovrebbe remare nella direzione opposta. La sua è in realtà una fuga.

Una tale irrealtà instilla nell'opera una dimensione surreale, e in effetti una cornice ombrosa circonda la composizione, ricordando la qualità delle vecchie pellicole analogiche e gli angoli sfumati dei sogni (e degli incubi). McMillan spiega che «in questa versione, il prigioniero rema verso i suoi carcerieri. L'opera propone quindi una costante rivisitazione del trauma e un'inabilità nel dimenticare il passato»¹²⁰. Se ad un primo livello il video è una sorta di sogno ad occhi aperti dal gusto post-commemorativo attraverso gli occhi di un soggetto indigeno, *Paradise Fall II* più profondamente illustra l'intrusione spettrale della storia dell'isola nel "secondo mondo" che McMillan abita¹²¹.

La figura occupa gran parte della composizione, ma di lui si sa poco o nulla. Visto da dietro, ondeggiando in e fuori dal campo visivo dell'osservatore, lo sguardo del barcaiolo può essere colto solo in modo parziale. Mantenendo l'osservatore a distanza, il protagonista non viene messo a nudo e il desiderio di sapere – il desiderio di conoscere e ricordare – cresce sempre più forte. Quando parla dei suoi lavori, la McMillan si riferisce spesso ai *Nachgeborenen*, ai "nati dopo" tedeschi: questa è una responsabilità che lei stessa si accolla, che tutti si devono accollare. Gli australiani bianchi devono risvegliarsi dal loro sonno e devono (ri)conoscere le ingiustizie e le atrocità commesse in passato dai loro avi¹²².

Jonathan Jones

Ad ogni modo, la risposta più stimolante al «great silence»¹²³ della memoria coloniale australiana arriva da coloro che possono confutare in modo diretto le sue cancellazioni ed elisioni attraverso l'autorità dell'esperienza vivente. Diversi artisti contemporanei dall'origine aborigena producono attualmente potenti raccolte di lavori che testimoniano diversi aspetti dell'era post-coloniale australiana. La

¹²⁰ McMillan, 2013, p. 13.

¹²¹ Costantino, 2014.

¹²² Costantino, 2014.

¹²³ Costantino, 2014, p. 46.

superiorità delle prospettive indigene nella storia australiana; la sopravvivenza delle ‘nazioni’ indigene nonostante l’imposizione della cartografia coloniale; gli effetti continui della colonizzazione sulle culture, sulle famiglie e sugli individui autoctoni. Tale operato si pone come una sfida contro-storica alla tradizione artistica e digressiva in cui le persone aborigene sono state costruite come marginali, invisibili e senza voce; così facendo, si offre come uno strumento essenziale nel segno del ricordo e dell’interrogazione della memoria australiana.

Nelle sue installazioni *site-specific* come *untitled 2012 (Murray River Red Gum Tree)* [FIG. 9], Jonathan Jones (dei gruppi Wiradjuri e Kamilaroi del sud-est) rivela i molti strati della storia e il significato e l’uso che è custodito in determinati luoghi. In effetti, l’artista ci tiene a ricordare all’osservatore che i luoghi non sono mai confinati ad un singolo quadro interpretativo e storico di riferimento. Così, la sua simile *untitled 2012 (Murray-Darling River Hang)* risulta essere un’installazione che interviene fisicamente nello spazio dell’Art Gallery of South Australia; è un ‘saggio visivo’ sul Murray-Darling River, un fiume che possiede un grandissimo valore per le tribù indigene ad esso contigue ma che è stato sfruttato dai coloni per favorire le attività agricole ed industriali, mentre ancora oggi continua ad essere uno spazio contestato nella vita australiana, sia nei dibattiti ambientali che in quelli relativi al Native Title.

Jones cura così un agglomerato di opere che, spaziando tra il contesto coloniale e quello indigeno, creano un’impressione spaziale del sistema fluviale ibrida che rimanda al momento della colonizzazione. Appropriandosi del linguaggio figurativo occidentale, Jones narra le storie del luogo specificatamente indigene, riaffermando così il senso di appartenenza aborigena all’Australia ormai colonizzata. La presenza del nativo è ora centrale alla storia della colonizzazione; i legami spirituali profondi che molti indigeni sentono per la terra del loro paese vengono contemporaneamente occultati e sviscerati. Come lui stesso afferma, il «paese è uno dei collegamenti più concreti alla cultura – incapace di essere rimosso o spostato, rimane ben saldo»¹²⁴.

L’intervento di Jones instaura un dialogo con i modi di rappresentazione del XIX secolo. La configurazione dei dipinti nel salone iper-affollato è determinata dallo stile e dal contenuto geografico. La geografia, in particolare, va intesa come uno

¹²⁴ Costantino, 2014, p. 46.

spostamento panoramico e sequenziale piuttosto che un serie di viste fisse e autoritarie sul luogo. Una panca dalla forma seducentemente curva è posta al centro dell'installazione: si tratta di un oggetto realizzato col legno raccolto nelle aree limitrofe al fiume, il quale riformulare un tropo compositivo comune a molti dipinti: è un albero che, romanticizzato e posto in primo piano, bilancia il paesaggio orizzontale e sembra operare come un sostituto della figura umana¹²⁵. Jones afferma:

Ri-collocando la 'posizione' dell'albero sfido il romanticismo e la prospettiva occidentali, criticando le grandi narrative coloniali dell'arte occidentale che sono state imposte su un «Australian setting» al fine di creare una nuova struttura aborigena¹²⁶.

Interessante è inoltre come l'intervento curatoriale di Jones avvenga all'interno di un museo d'arte del XIX secolo, la cui architettura incarna gli ideali di alta cultura dell'epoca vittoriana che pone ai margini degli studi etnografici le opere indigene. L'installazione di Jones insiste quindi da una parte sulla storica apparenza del popolo aborigeno al territorio, testimonianza tralasciata nei documenti dei resoconti coloniali, mentre dall'altra rivendica lo spazio del museo, e quindi della nazione, esprimendo storie, memorie e pratiche da un punto di vista indigeno¹²⁷.

Le opere di Jones trasformano i siti in cui il sistema coloniale si è auto-prodotto e ha classificato la classe degli *altri*. La sua revisione delle collezioni archivistiche reclama luoghi e corpi classificati sotto il *colonial gaze*¹²⁸. Restituendo uno sguardo critico sulla produzione di queste immagini, Jones ricorda all'osservatore che tale linguaggio visivo non è né innocente né neutro e deve essere osservato in relazione all'insieme più ampio di storie e prospettive multiple che vivono il paese. Queste trasformazioni dello spazio e dell'archivio producono un "terzo spazio", o

¹²⁵ Costantino, 2014.

¹²⁶ «[b]y re-sitting the 'position' of the tree, I am challenging western romanticism and perspective, and critiquing the grand, colonial narratives of western art that have been imposed on an Australian setting to create a new Aboriginal framework». In Costantino, 2014, p. 47.

¹²⁷ Costantino, 2014.

¹²⁸ Con *colonial gaze* si intende l'insieme di modalità secondo cui gli occidentali osservano (o hanno osservato) le culture non-occidentali, sottintendendo un senso di superiorità e diritto su queste.

ciò che Margery Fee e Lynette Russell chiamano «an enunciative space»¹²⁹, il quale è in grado di facilitare il ricordo e la ricettività dei punti di vista ibridi.

Jay T. Johnson scrive che

investigando i buchi nel tessuto degli stati colonizzatori creati dall'esercizio dell'auto-determinazione indigena, possiamo intravedere paesaggi in cui la sovranità statale è stata trasformata e si sta evolvendo in direzioni che vanno oltre la relazione binaria tra colonizzatori e colonizzati. È nel mezzo di questo terzo spazio che il nazionalismo colonizzatore è obbligato a scendere a patti con non solo l'espropriazione delle comunità indigene, ma anche coi costi necessari al mantenimento della sovranità colonizzatrice egemonica¹³⁰.

In questo senso, Jones disloca e scuote i territori rivendicati dal sistema coloniale e, come McMillan, affida alla commemorazione il compito di guarire la memoria nazionale. I loro lavori dimostrano che è proprio nel ricordo che gli spazi diventano luoghi in cui i corpi che li abitano che li hanno abitati tornano a vivere; accettando la memoria, le culture colonizzatrici possono raggiungere un punto di incontro colle storie del trauma, alleviandolo¹³¹.

Daniel Boyd

L'artista Kudjla/Gangalu Daniel Boyd, d'altra parte, continua a rivelare la propensione euro-centrale dei grandi dipinti storici australiani che narrano la colonizzazione di un nuovo continente attraverso una rappresentazione più irriverente e trasgressiva dell'identità nazionale e storica degli australiani. Per mezzo della ripresa di storie soggettive che vengono deliberatamente ed accuratamente messe in discussione, la sua strategia flette la Storia stessa. Fortemente oppositivo e digressivo, Boyd privilegia ovviamente la prospettiva indigena ristrutturando gli

¹²⁹ Fee M. & Russel L. “‘Whiteness’ and ‘Aboriginality’ in Canada and Australia: Conversations and Identities”, in *Feminist Theory*, vol. 8, no. 2, 2007, p. 202.

¹³⁰ «[b]y investigating the holes in the fabric of settler states created by the exercise of Indigenous self-determination, we can glimpse landscapes where state sovereignty has been transformed and is evolving beyond the binary relationship between coloniser and colonised. It is in the midst of thirdspaces that settler nationalism is forced to come to terms with not only the dispossession of Indigenous communities but also the costs involved in maintaining hegemonic settler sovereignty». In Johnson 2008, p. 290.

¹³¹ Costantino, 2014.

oggetti della memoria¹³² e destabilizzando il loro potenziale mitologizzante. Le sue contro-narrative abbracciano una re-interpretazione più olistica della storia ed esaminano le posizioni trincerate dei sottomessi circa i temi della politica della *nationhood* e della colonizzazione¹³³.

King No Beard (2007-08) [FIG. 10] è una sontuosa appropriazione di un ritratto del 1762 di Re Giorgio III custodito alla National Portrait Gallery di Londra. Il dipinto in questione è eseguito da Allan Ramsay, primo pittore di corte al servizio del sovrano. Nonostante Ramsay diventi successivamente un abolizionista, i suoi studi informali e i suoi intimi ritratti di famiglia sorpassano gli eccessi dell'era Rococo delle sue frettolose commissioni reali, e il suo operato si distingue per la sua morbida eleganza francese. Il *George III* di Ramsay, però, viene dipinto con il chiaro compito di ricordare la natura egemonica della dominazione coloniale britannica¹³⁴. In una sfacciata manifestazione di potere e ricchezza, sia il prodotto che l'esibizione del colonialismo vengono impersonati da un re che è avvolto da una toga da incoronazione in pelliccia di ermellino bianca, messa in risalto dalle rifiniture d'oro del suo abbigliamento.

Il sabotatore culturale, tuttavia, rimpiazza gli adornamenti tempestati di gioielli del re con una ghirlanda di teschi. Appesi inquietantemente sul suo petto, questi sono i trofei raccolti con la forza da un impero britannico che continua ad espandersi in territori appartenenti ad altri popoli. Un pappagallo ara poggia saldamente sulla sua spalla e un una benda copre il suo occhio destro, avviando un parallelismo tra i progetti espansionistici dell'impero britannico e le attività illegali dei pirati. Impiegata in diversi lavori, l'iconografia criminale diventa in effetti come la farfalla di James Whistler una sorta di firma per Boyd, e ricompare anche in *We Call Them Pirates Out Here* (2006) e *Governor No Beard* (2007) – i quali ridicolizzano rispettivamente le figure del capitano James Cook e quella del governatore Arthur Phillip.

¹³² Riferimento a Proust M. *À la recherche du temps perdu*, Parigi, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1987.

¹³³ Gilchrist S. "Shifting Identities: Tony Albert, Daniel Boyd and Christian Thompson", in *Art & Australia*, vol. 46, no. 4, inverno 2009, pp. 616-25.

¹³⁴ Gilchrist, 2009, p. 618.

Oltre a questo linguaggio visivo, l'artista utilizza dipinti dal formato cartolina circondati da una cornice bianca sotto cui compare un testo che, scritto in corsivo, innesca nuovi titoli, nuovi personaggi e nuove storie, come il contro-racconto esposto in questo ritratto. Se è vero che il sud-est del continente australiano è rivendicato in nome di Re Giorgio III, è altresì noto che questo sovrano ha sofferto di episodici attacchi di pazzia causati dalla porfiria, una rara malattia del sangue. Periodicamente inabile (ed inabilitato), il re è oggetto di controlli regolari mentre la sua malattia fondamentale lo priva della vista. Boyd fonde così nel suo personaggio la degenerazione fisica e la vista delirante e miope del mondo imperialista. Benché Ramsay dipinga l'originale otto anni prima che Cook arrivi in Australia e solo due anni dopo l'incoronazione di un re che regnerà per altri cinquantasette anni, Boyd, nella sua appropriazione prefigura sia la pazzia che il ruolo fondamentale che questo re ha nella storia colonialista dell'Australia contemporanea¹³⁵.

Questo re ferito è lo specchio di un potere aborigeno leso, represso. Benché la validità legale della dottrina della *terra nullius* venga rigettata dall'High Court of Australia nel 1992, la dipendenza su una legge importata dall'Europa evidenzia l'impossibilità di ottenere una giustizia equa ed imparziale. La sovranità degli aborigeni è sì spesso riconosciuta, eppure non è mai stata ripristinata; ecco dove alberga la vera pazzia secondo Boyd: in questo atteggiamento che confessa i propri errori rimanendo tuttavia politicamente inerte. Infine, una menzione speciale è riservata all'assurdità del mercato dell'arte. Attraverso la sottile citazione del recente *For the love of God* di Damien Hirst, un *memento mori* composto da un teschio umano incrostato di diamanti e venduto nel 2007 alla spropositata cifra di 50 milioni di sterline, il *King No Beard* di Boyd denuncia l'importanza secondaria ancora attribuita non solo all'arte indigena, ma anche al suo popolo¹³⁶.

Tony Albert

¹³⁵ Gilchrist, 2009, p. 618.

¹³⁶ Gilchrist, 2009, p. 618.

Tony Albert nasce nel Queensland, appartiene al gruppo linguistico Girramay, vive e lavora a Sydney ed è forse uno degli artisti indigeni australiani più impegnati nei procedimenti di decostruzione della storia dell'identità australiana dell'uomo bianco. Estraendo una gran varietà di immagini dal linguaggio visivo dalla propria esperienza personale e dalle storie collettive, Albert interroga i modi di comprendere e percepire la differenza; tessendo un arazzo di idee, combina testi appropriati dalla cultura popolare e dalla storia dell'arte ad immagini hollywoodiane di extraterrestri, a fotografie di famiglia e a raccolte di *Aboriginalia* (un termine impiegato per descrivere gli oggetti che riportano raffigurazioni di persone aborigene e della loro cultura¹³⁷).

Le rappresentazioni riduttive del popolo aborigeno che vengono costruite in massa attraverso i manufatti prodotti a scopo decorativo interno negli anni Cinquanta e Sessanta diventano in particolare il materiale di un'opera d'arte del 2009: *ASH on Me* [FIG. 11]. Qui, l'artista continua le investigazioni sulle dimenticanze del passato allargando i parametri della sua ricerca sull'*Aboriginalia*, includendo così nello spazio della sua produzione gli album da colorare dei bambini, gli Hobbytex e le carte da gioco. Gli oggetti della sfera pubblica inseriti nel contesto culturale di una denuncia artistica diventano artefatti *kitsch* che restituiscono una definizione esaustiva di un'*Aboriginality* che sanguina nell'insieme degli oggetti e degli artefatti della cultura aborigena che, usati come decorazioni, vengono distorti sentimentalmente e storicamente per essere venduti ai turisti come souvenir del popolo aborigeno, del loro simbolismo e del loro motivi (fenomeno che accade per lo più tra gli anni Quaranta e Settanta)¹³⁸.

Quando le definizioni sono razziste, anche le attitudini lo diventano. Come scrive Marcia Langton,

la maggior parte degli australiani si trova impigliata nella contraddizione tra il loro alto consumo di idee *sugli* aborigeni e il fatto che nelle realtà non ne conoscono nemmeno uno. Questo paradosso accende il focolare della tipica

¹³⁷ Cfr. Franklin A. "Aboriginalia: Souvenir Wares and the 'Aboriginalization' of Australian Identity", in *Tourist Studies*, vol. 10, no. 3, dicembre 2010, pp. 195-208.

¹³⁸ Gilchrist, 2009, p. 618.

ansia razziale post-coloniale australiana. L'«Aboriginality» è, di base, un'esperienza testuale o visiva – e distante – per molti australiani¹³⁹.

Esplorando questo tema, Albert prima requisisce l'*Aboriginalia* trovata nei negozi dell'usato e su eBay e poi evidenzia come queste rappresentazioni siano primitivizzanti e collochino i popoli aborigeni e la loro cultura nella dimensione di un estremo passato, più che remoto¹⁴⁰. Grazie ad un processo che complica e modernizza queste descrizioni singolari dell'*Aboriginality*, Albert ne de-costruisce le fonti e le frantuma, liberandole dall'oppressione simbolica e concreta di cui sono diventate oggetto. I dipinti e le loro strutture di sostegno vengono quindi rivestite da un testo sovra-impresso che ricontestualizza il linguaggio figurato e genera nuovi significati e identità. Nella riproduzione e nella rappresentazione di questi oggetti culturali, l'intervento posteriore diventa necessario perché assicura un'*agency* aborigena senza intermediari.

Dopo l'*austerity* della Seconda guerra mondiale, l'inconoscibile cultura aborigena inizia a fornire la profondità storica su cui costruire la giovane nazione australiana. Mal-interpretando la Preston¹⁴¹, nel segno della mancanza di un lessico visivo australiano capace di confermare e presentare un'identità culturale solida, il popolo aborigeno e i suoi motivi vengono quindi sfruttati al fine di promuovere un nuovo spirito e un nuovo sé nazionale. Queste affermazioni tuttavia mascherano la legislazione razzista che, in modo sempre crescente, ha irregimentato le vite dei nativi. L'amara ironia di una nazione che, dopo aver decimato questo popolo, ha deciso alla fine (e in modo quasi irritante) di celebrarli e innalzarli ad emblema del sentimento nazionale è ben segnalata da Albert, e l'osservatore non fatica a coglierla.

ASH on Me diventa così un *assemblage* che si compone di lamenti e di posacenieri *vintage*. Lettere in vinile che compitano il titolo dell'opera stessa sono

¹³⁹ «the majority of Australians are caught in the paradox of their high consumption of ideas *about* Aborigines as against their failure to know any actual Aborigines. This paradox lies at the hearth of the quintessential post-colonial Australian racial anxiety. «Aboriginality» is primary a textual or visual – and distant – experience for most Australians». In Langton M. «Introduction: Culture Wars», in Grossman M. (ed.) *Blacklines: Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Melbourne, Melbourne University Press, 2003, p. 91.

¹⁴⁰ Gilchrist, 2009, p. 622.

¹⁴¹ Cfr. primo capitolo.

sommessamente indignate, mentre i posacenere ricordano i volti aborigeni che sfidano il visitatore a spegnere le sigarette in ricettacoli che perpetuano il movimento patologico della mancanza di rispetto a cui sono stati assoggettati. Ecco il senso della polvere argentea: se in molte culture la cenere è spesso associata ai rituali del lutto, l'installazione da una parte si pone come un pianto versato sull'oscena rappresentazione degli aborigeni di cui stati e sono ancora vittime, mentre dall'altra offre la possibilità di un rinnovamento che ancora non è avvenuto¹⁴².

Albert oltre le installazioni è impegnato nell'elaborazione di un vocabolario iconografico legato al suo personale retaggio culturale¹⁴³. Sulle pagine strappate da un album da disegno, ad esempio, l'artista profila un *jawun* (un cesto di vimini bicornuto tipico della foresta pluviale del nord Queensland) e degli scudi. Appesi in un grappolo filiforme che rispecchia le vetrine tipologiche dei reperti rituali e funzionali esposti nei musei etnografici, queste collezioni di rappresentazioni oggettuali diventano il collegamento mancante per gli indigeni privati della propria cultura materiale. In effetti, su questi oggetti storici si sono tenute molte lezioni con l'esplicito scopo di rigenerare la cultura presente attraverso i modelli del passato¹⁴⁴.

Un altro esempio di questo progetto è rappresentato dalla serie di dieci fotografie *Optimism* [FIG. 12], realizzate nel 2008, in cui Albert ritrae suo cugino Ethan. In tutte le foto l'uomo è di spalle ed indossa un *jawun* dalla fattura contemporanea¹⁴⁵; ciò che cambia da uno scatto all'altro non è solo il luogo, ma anche il contenuto del panierino. Attraverso la spesa settimanale, i testi scolastici, l'attrezzatura da pesca o i palloni, Albert mostra come le pratiche aborigene siano

¹⁴² Gilchrist, 2009, p. 622.

¹⁴³ Albert è originario del territorio del Queensland del nord.

¹⁴⁴ Gilchrist, 2009, p. 622.

¹⁴⁵ Lo *jawun* è un cesto di vimini usato per una gran varietà di scopi, inclusi a lisciviazione delle sostanze tossiche dai frutti del *bush*, il trasporto di cibo, l'uso cerimoniale o quello mortuario. Albert spiega: «In these ten photographs, my fellow countryman and cousin Ethan Rist wears a jawun made by my Aunty and senior weaver Ninni Murray. Ethan wears the jawun in the traditional manner: on the head and hanging down along the back. In each image the jawun is filled with objects from my daily life. The photographs were then taken at places I visited almost every day, such as the local supermarket. Optimism is simultaneously a self-portrait and a family portrait. For me, jawun is a symbol of positivity, resilience and hope: a reminder of where I come from, my family and my culture». Albert T. "Optimism", in Barkley G. (ed.) *String Theory: Focus on Contemporary Australian Art*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2013.

negoziabili e riformulabili, nonché integrabili nei luoghi e nella vita contemporanei. Abitando il profilo moderno di Brisbane, questa figura maschile dimostra l'incessante necessità di mantenere e proteggere l'eredità culturale indigena in una visione ottimistica in cui l'*Aboriginality* deve essere ridefinita in accordo con la sua dimensione moderna¹⁴⁶.

L'ARTE QUEER

Sono gli anni Novanta ad essere definiti dall'artista, curatore e scrittore australiano Daniel M. Cunningham la «decade of *Queer*»¹⁴⁷. Mobilitata come una categoria identitaria che rifiuta non solo ogni categorizzazione ma anche l'idea di identità stessa, il *queer* in questi anni è riuscito ad inaugurare un'ondata di produzione culturale propria, in modo particolare nelle arti visive e nel cinema definiti dal loro carattere trasgressivamente 'altro'. Ed in effetti una delle più grande speranze dell'arte del tempo è stata accesa dalla sua potenziale capacità di reinventare i concetti rappresentazioni della sovversione, della gaiezza e del piacere – concetti capaci di macchiare e contaminare la stessa cultura dominante che ha inizialmente inventato il termine *queer* come insulto omofobo¹⁴⁸.

Come accade spesso per qualsiasi categoria sub-culturale, tuttavia, il *queer* sembra perdere la propria vocazione principale piuttosto velocemente, e nel mondo dell'arte spettacolista si insinua il sospetto che la sua esistenza non sia poi così

¹⁴⁶ Gilchrist, 2009, p. 622.

¹⁴⁷ Cunningham D. M. "Queer Today, Gone Tomorrow", in *Art & Australia*, vol. 46, no. 4, winter 2009, p. 645.

¹⁴⁸ Cunningham, 2009.

rilevante. Il *dumbing down* (o il *dressing up* – a seconda del proprio punto di vista)¹⁴⁹ di questa decade è in larga parte dovuto all'invenzione *mainstream* (e specificatamente maschile) del *metrosexual* – un termine crivellato dalle ansie eterosessuali che rivendicano una parte dello stile *queer*, come se l'essere *queer* fosse intrinsecamente connesso ad uno stile e a null'altro. Tuttavia, veloce quanto l'emersione del *metrosexual* nei *brandscape*¹⁵⁰ attitudinali della cultura mediale contemporanea, in Australia il concetto di arte *queer* sembra destinato a scomparire, in favore della nascita di nuovi termini apparentemente capaci di (ri)formulare la nozione di identità che in realtà si dimostrano solo nevroticamente inabili nel comprenderla.

In ogni caso, la genesi della *queer culture* è frutto di una lunga gestazione che, alimentata dai *queer studies*, anziché reclamare il suo significato letterale, mira alla rivisitazione del suo potere critico di riconsiderazione. Nata come opposizione alla eteronormatività colonialista, la *queer culture* australiana si è da subito dovuta difendere dalle minacce che sono strisciate all'interno delle stesse culture omosessuali contemporanee, rendendole standard – e, forse, secondo Cunningham, persino noiose, insulse e banali. In aggiunta a questa minaccia, in Australia come altrove, le espressioni sub-culturali del pensiero *queer* in questi anni vengono spinte ancora più ai

¹⁴⁹ Il *dumbing down* è una deliberata ed eccessiva semplificazione degli aspetti intellettuali legati all'educazione, alla letteratura, al cinema, alle *news* e alla cultura. Il termine «dumbing down» ha origine nel 1933 nel linguaggio gergale del sistema cinematografico; usato dagli sceneggiatori, significa «[to] revise so as to appeal to those of little education or intelligence» (Algeo J. & Algeo A. “Among the New Words”, in *American Speech*, vol. 63, no. 4, 1988, p. 346, <http://doi.org.ezp.lib.unimelb.edu.au/10.2307/455265>, ultimo accesso: gennaio 2016.). Il *dumbing down* varia a seconda dei soggetti interessati e delle ragioni per cui viene abbassato il livello intellettuale della materia o dell'argomento. Spesso implica una diminuzione del pensiero critico, il che porta all'indebolimento degli standard linguistici e di apprendimento. Questa banalizzazione culturale, artistica ed accademica avviene ad esempio nel caso della cultura definita popolare. Filosoficamente, l'espressione “*dumbing down*” è una definizione relativa, poiché ciò che viene considerato tale dipende dal gusto, dai valori di giudizio e dal livello intellettuale della persona coinvolta. Il sociologo Pierre Bourdieu afferma che se in una società in cui le pratiche culturali della classe dominante vengono rappresentate come la legittima cultura della stessa, quest'azione svaluta il capitale culturale delle classi sociali subordinate limitandone così la loro mobilità sociale all'interno della loro stessa società. Cfr. Bourdieu P. 1979 *La distinzione. Critica sociale del gusto* [a cura di Santoro M. (ed.), trad. di Viale G.], Bologna, Il Mulino, 2001.

¹⁵⁰ Il *brandscape* è una miscela di marca e di paesaggio; l'antropologo John Sherry è accreditato per aver coniato termine nel 1986. Con *brandscape* si indica quindi la gamma di marche disponibili sul mercato, o uno specifico segmento della stessa, soprattutto considerati collettivamente come fenomeno culturale. Cfr. Klein N. *No Logo*, Toronto, Vintage Canada, 2000, p. 365.

marginii della societ  dalla svolta politica verso il conservatorismo che rivaluta le battaglie per l'uguaglianza e l'accettazione come domabili attraverso la cooperazione o la dissipazione dell'*otherness* nella tendenza dominante¹⁵¹.

Secondo Cunningham, la pressione verso i matrimoni omosessuali, l'accesso all'adozione, alla maternit  surrogata e alla fecondazione in vitro (IVF), insieme al desiderio di approvazione all'interno della Chiesa – nonostante l'asfissiantemente riduttiva retorica dei diritti d'uguaglianza tra gli uomini – renderebbe i *queers* «un*queer*»¹⁵². Il riconoscimento, del resto, viene con uno scotto da pagare: l'obliterazione delle differenze in favore dell'identicit  eteronormale. Cunningham teme la replica acritica di queste strutture oppressive che hanno reso invisibili i 'diversi' per lungo tempo poich  rischia di cancellarli, rendendoli compiacenti ombre dei loro stessi passati.

Lo scrittore, in "Queer Today, Gone Tomorrow" (2009), sostiene allora che l'attrattiva del *queer* stia proprio nell'abbraccio critico della sua marginalit  e diversit , nella sua elusiva resistenza ad ogni definizione e limite, nel modo in cui questa avvia nuovi dialoghi e dibattiti sulla rappresentazione. Per il curatore, la morte del *queer*   definitiva solo se sono i *queers* a soccombere al sempre pi  forte conservatorismo e all'inerzia politica che stringe il presente. Bench  alcuni abbiano dichiarato che il *queer* sia sorpassato, morto, *d mod *¹⁵³, parecchi teorici e artisti *queer* continuano a lavorare senza sosta, anche nel segno del rifiuto di questa etichetta. L'argomento, lungi dall'essere morto,   come profetizza la Butler «una categoria in costante formazione»¹⁵⁴. Questi temi, infatti, sebbene forse a volte paiano troppo semplicistici, rimangono estremamente utili e necessari. La teoria e l'arte *queer* sono nate per mettere in discussione e perturbare il concetto di identit , per esplorarlo e demolirlo; oggi l'indagine si   tinta di una componente anti-identitaria pi  forte che mai, nel tentativo di esplorare il sesso e la sessualit  senza sentire l'esigenza di immobilizzare

¹⁵¹ L'invettiva del 2008 di Papa Benedetto XVI che attacca l'omosessualit  come una minaccia all'ecologia dell'uomo, per ,   solo uno dei tanti esempi che ben dimostrano come la guerra sia lontana dall'essere vinta.

¹⁵² Cunningham, 2009, p. 645.

¹⁵³ Cfr. Nunokawa J. "Queer Theory: Postmortem", in *South Atlantic Quarterly*, vol. 106, no. 3, 2007, p. 553-63.

¹⁵⁴ Butler, 1990, p. 228.

una realtà che è infinitamente mobile e fluida. Le arti visive e performative *queer* australiane, come quelle indigene, si sono costruite una storia importante. È una storia che continua a crescere, seppure con continue negoziazioni contestate e tortuose domande su ciò che rendere un artista o un'opera più o meno *queer*.

Sin dagli anni Ottanta un gran numero di artisti *queer* – tra cui troviamo tra gli altri: Juan Dávila, William Yang, Philip Juster, David McDiarmid, Peter Tully, Scott Redford, Gary Carsley, Deborah Kelly, Linda Dement, AñA Wojak, Christopher Dean, Luke Roberts, Michael Butler, Kurt Schranzer, Rea e Brook Andrew – hanno contribuito enormemente alle arti e alla cultura *queer* in Australia. Nuove generazioni di artisti più giovani come The Kingpins, Jose Da Silva, Liam Benson, Anastasia Zaravinos e George Tillianakis¹⁵⁵ infondono nuova linfa vitale nell'estetica *queer* attraverso opere performative che molto devono a Leigh Bowery, il più noto e leggendario artista *queer* d'Australia.

Leigh Bowery

Provenendo da un sobborgo di Melbourne chiamato Sunshine, Bowery [FIG. 13] trova il successo nel Regno Unito non molto dopo esservi trasferito nel 1980 col dichiarato scopo di diventare famoso. Quando muore di AIDS nella notte di San Silvestro del 1994, Bowery lascia una raccolta di lavori primariamente articolati intorno al suo corpo ed alla sua presenza nel presente; del resto non è un caso se viene frequentemente descritto come una tela vivente su cui è stato rielaborato il linguaggio *drag*, attraverso i più stravaganti progetti che coinvolgono anche la moda. Il carattere effimero della sua arte ben si addice al motto «Here today, gone tomorrow»¹⁵⁶ del vorticoso *clubland*¹⁵⁷ in cui il suo bizzarro protagonismo viene subito notato. A differenza di molti artisti scomparsi il cui impatto culturale è misurato in relazione alle collezioni in cui appaiono, alle monografie a loro dedicate o ai prezzi a cui vengono venduti i loro pezzi alle aste, il lascito di Bowery sembra però esistere più nella dimensione onirica del materiale di una mitizzazione (sub-)culturale.

¹⁵⁵ Gli ultimi tre provengono entrambi dai quartieri occidentali di Sydney.

¹⁵⁶ Cunningham, 2009, p. 645.

¹⁵⁷ Area di Londra, presso Saint James's Park, in cui hanno sede molti *clubs* esclusivi.

Certo, l'epocale esibizione *Take a Bowery*, curata da Gary Carsley per il Museum of Contemporary Art di Sydney nel 2003-04, segnala la transitorietà che contraddistingue i suoi lavori pescando nella straordinaria collezione di costumi, accessori, scarpe, filmati, fotografie, dipinti e materiale archivistico¹⁵⁸, ma ciò che rimane di lui dopo la sua morte è l'innovativa collezione di una *queer couture* che senza il suo indossatore pare obsoleta, poiché ciò che la rendeva mitica era proprio la fisicità del corpo dell'artista, la sua *agency* umana. Ecco perché le collaborazioni filmiche, fotografiche e musicali tra Bowery e Charles Atlas, Cerith Wyn Evans, Fergus Greer e Lucian Freud sono affascinanti: perché documentano il suo corpo all'opera, fornendo un'istantanea di un tempo in cui l'AIDS si profila minacciosamente all'orizzonte – un tempo che dà forma alla comprensione del discorso culturale sulla performatività *queer* che emerge durante gli ultimi giorni di vita dell'artista australiano.

L'influsso di Bowery sull'Australia contemporanea risulta particolarmente evidente attraverso artisti come il Brenton Heath-Kerr di fine anni Ottanta e la generazione di (*queer*) *performance artists* attuale. I Kingpins sono in questo senso un caso esemplare. Formatesi nel 1999 in seguito alla vittoria di un concorso *drag king*, i Kingpins sono un gruppo di quattro artiste donne (Angelica Mesiti, Técha Noble, Emma Price e Katie Price) che si travestono con abiti rubati alla cultura popolare contemporanea del testosterone. Installazioni video, *performance*, costumi, *assemblage*, dipinti e *merchandise* campionano e rimescolano l'apparente disuguaglianza tra la cultura degli operai e quella della celebrità, espandendo un linguaggio video-musicale che attraverso installazioni multi-canali parla con *humor* di particolari cognizioni del genere in un mondo post-identitario¹⁵⁹.

Uno dei loro primi lavori, *Versus* (2002), è una sorta di collaborazione con Bowery stesso. Il tutto passa attraverso il gruppo musicale formato da Bowery, Sheila Tequila e Stella Stein: i Raw Sewage (il quale ha avuto vita breve). Girato in un *video booth* di Piccadilly Circus, *Walk this Way* (1993) è una *performance* esilarante che riprende l'eponima *hit* degli Aerosmith e dei Run DMC. I Kingpins recitano la canzone rivolgendosi sia al divertimento dei Raw Sewage (che sul set si vedono

¹⁵⁸ Cunningham, 2009.

¹⁵⁹ Cunningham, 2009.

attraverso una griglia di schermi) sia all'intenso machismo degli Aerosmith e dei Run DMC. *Versus* viene mostrato per la prima volta al Performance Space di Sydney, in occasione di una mostra *queer* curata sempre nello stesso anno da Gary Carsley, *Cerebellum*. La mostra include anche Bowery, in collaborazioni coi Raw Sewage e Charles Atlas, e Monica Tichacek, nella cui installazione video *Lineage of the Divine* (2002) compare Amanda Lepore, la famosa *drag diva* newyorkese che possiamo idealmente considerare figlia degli insegnamenti di Bowery.

Gary Carsley

Il *drag* è inoltre un aspetto fondamentale dei lavori artistici dello stesso Gary Carsley [FIG. 14]; a differenza della sua attività curatoriale in cui sono promossi gli usi innovativi del *drag* nell'arte performativa, però, Carsley considera questa modalità spettacolare una strategia retorica applicabile in modo più generale all'intera identità culturale e nazionale del paese. «Australia is a drag culture»¹⁶⁰: Carsley definisce così la performatività di una nazionalità che canta in *playback* i ritornelli di una canzone culturalmente internazionale. L'artista inventa anche il termine «draguerretype»¹⁶¹ per descrivere i suoi lavori più recenti. Espandendo il processo fotografico monotipico ottocentesco di Daguerre, Carsley manipolale foto digitali di famosi parchi con strati di alluminio laminato che riproducono le venature del legno, complicando la nozione di originalità attraverso quella di riproduzione.

Walter Benjamin, le cui famose teorie della riproduzione meccanica hanno resistito per quasi un secolo, nota che i dagherrotipi richiedono una «luce adatta», sono «unici nel loro genere» e sono «conservati in astucci come fossero gioielli»¹⁶². Carsley sovverte queste affermazioni di originalità unica per mezzo degli effetti di una superficie aggiunta, i quali scagliano la natura in una *performance queer* di se stessa in cui il valore-gioiello diventa opzionale. Il titolo della sua esibizione del 2007 tenuta all'Art Gallery of New South Wales, *Scenic Root*, è un ingegnoso gioco di parole e rimanda all'uso dei parchi come luoghi in cui gli uomini intrattengono rapporti

¹⁶⁰ Cunningham, 2009, p. 648.

¹⁶¹ Cunningham, 2009, p. 648.

¹⁶² Benjamin W. "A Small History of Photography", in *One Way Street and Other Writings*, Londra, Verso, 1979, p. 242.

sessuali in pubblico. Carsley mistifica così questi paesaggi astratti in rappresentazioni eccentricamente *queer* in cui l'avverso e difficoltoso paesaggio australiano ha lasciato spazio alla stranezza. Le opere di Carsley funzionano quasi come un *collage* digitale in cui la singolarità dell'immagine è rifiutata in favore di un'immagine costruita su strati che, per quanto quasi impercettibili, sono multipli – come del resto è multipla l'identità individuale e quella collettiva.

La pratica bidimensionale del *collage* è utilizzata anche da artisti come Scott Redford e Kurt Schranzer. La ricostituzione ed il riciclo di immagini esistenti altrimenti destinate alla spazzatura viene quindi utilizzata al fine di rendere il *collage* melanconico e particolarmente *queer*. Redford, che continua ad essere uno degli artisti *queer* australiani più inflessibili, venera e allo stesso tempo danneggia le icone omoerotiche della cultura *pop*. I *collage* concettuali di Redford sembrano ricordare gli ossessionati e ossessionanti raccoglitori di un qualche adolescente che ritaglia *pin-up* maschili dalle più disparate riviste. Mentre invertono la precisa logica che sta alla base delle applicazioni moderniste del *collage*, in un modo alquanto strano queste opere si sigillano all'interno di un almanacco privato, erotico ed allo stesso tempo infantile.

Schranzer usa invece il *collage* in maniera apertamente modernista combinando parti di macchine industriali del primo Novecento con meticolosi disegni lineari che rivelano un certo feticismo dei soggetti. I corpi maschili sono seducentemente aggrovigliati da forme di vita organica e apparecchiature mediche e meccaniche. Lo scopo è valorizzare l'erotico, un aspetto poco associato (con tanta intimità) all'estetica modernista. *Le Cul Mécanique*, esibizione di Schranzer svoltasi nel 2006 all'Esa Jaske Gallery di Sydney [FIG. 15], ad esempio presenta disegni di giovani *skateboarder* nudi il cui ano è sostituito da ritagli di immagini di parti meccaniche. Come Redford, Schranzer può facilmente risultare impegnativo ed esageratamente provocatorio, quasi osceno, agli occhi di visitatori non abituati all'irriverente negoziazione di archetipi ed estetiche (forse eccessivamente?) *queer*¹⁶³. Ma il suo scopo è proprio questo: sfidare, centrare, lasciare un segno.

Luke Roberts

¹⁶³ Cunningham, 2009.

In modo simile, Luke Roberts – conosciuto anche col nome d'arte di LuXifer (che si pronuncia esattamente come “Lucifer”) – è consapevole di occupare un territorio difficoltoso. Estendendo il proprio nome da Luke (che significa ‘luce’) a LuXifer (‘portatore di luce’), l’artista cerca di mettere in evidenza i taciuti secoli di orrendo trattamento a cui la minoranza omosessuale è stata costretta da parte di regioni organizzate, specialmente la Cristianità, e l’omofobia continuamente generata dall’intolleranza religiosa¹⁶⁴.

Originario di Alpha, Queensland, Roberts è cresciuto nell’*outback* e ciò ha contribuito a rafforzare il suo impegno nei contesti marginali, siano essi geografici, sessuali o spirituali. Costruendo la propria carriera di pittore ed *installation artist* anche sulla figura di Pope Alice, un *alter ego* eccentrico e senza terra che lo accompagna da oltre trent’anni, Roberts ha negli ultimi anni aderito al Movimento raeliano¹⁶⁵ innescando un’interpretazione frequentemente sbagliata o dimessa alla sua pratica artistica. Certo, extraterrestri ed UFO sono motivi ricorrenti nei suoi lavori, ma rappresentano vistosamente una generica diversità; solo ultimamente questi elementi sono stati inseriti con una certa ferocia nella sua particolare metodologia. Fabbricando finzioni che circondano le sue personalità multiple, Roberts istituzionalizza strategicamente queste illusioni come verità fondamentali.

Nella sua produzione più recente, l’artista mette temporaneamente da parte la “femminilità sacra” e spirituale per offrire invece antitetiche letture della mascolinità. In una serie di ritratti recita nei panni di Warhol che a sua volta imita Hitler (in una sorta di risposta a ciò che è stato percepito come una «de-gaying» di Warhol¹⁶⁶), mentre in un’altra raccolta si focalizza sulla stereotipizzazione di *cowboy* ed indiani e la femminilizzazione del *queer* attraverso l’uso del colore rosa che si interroga, tra l’altro, sulla sessualità infantile.

¹⁶⁴ Cunningham, 2009.

¹⁶⁵ Il Movimento raeliano (Raëlism) è un nuovo movimento religioso basato sulla credenza secondo cui alcuni extraterrestri scientificamente avanzati, chiamati *elohim*, avrebbero creato la vita sulla Terra attraverso l’ingegneria genetica.

¹⁶⁶ Cunningham, 2009, p. 648; cfr. Doyle J. Flafley J. & Muñoz J. E. (eds.) *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996. *Pop Out: Queer Warhol* è una raccolta di saggi che (ri)leggono criticamente Warhol alla luce della *queer theory*, restaurando una *queerness* che è stata di sovente repressa nella ricezione critica del suo lavoro e della sua vita.

Christopher Dean

Nel XVIII secolo, per quanto riguarda l'abbigliamento infantile, il rosa e il blu erano considerati intercambiabili e secondo Valerie Steele, direttrice del Museum at the Fashion Institute Technology di New York «era perfettamente virile per un uomo indossare un completo di seta rosa con ricami floreali»¹⁶⁷. Questo perché il rosa era «considerato delicatamente mascolino [nel suo essere] un diminutivo del rosso»¹⁶⁸, ed il rosso era il colore della guerra. Eppure, a partire dal tardo Ottocento – e soprattutto in seguito alle teorie di Freud e altri psicologi sullo sviluppo infantile – il rosa e il blu vengono identificati rispettivamente come femminile e come maschile, idea che si rafforza con il conformismo degli anni Cinquanta¹⁶⁹.

Per Christopher Dean il rosa è il colore dimenticato nella storia dei dipinti astratti, come evidenziato dalla sua omissione in *Monochromes: from Malevich to the Present* (2006) di Barbara Rose, Teresa Santiago, Valerie Varas e Paula Rispa¹⁷⁰. È da questo conformismo che parte allora il suo lungo progetto. L'artista mira a destabilizzare l'arbitraria codifica sessuale del rosa riscrivendo il modernismo, la virilità e la «pinkness»¹⁷¹ – ovvero le qualità di ciò che è rosa – attraverso il monocromo. Dean diviene così un rigoroso ricercatore visivo e testuale che porta scompiglio nei processi normativi che animano l'eterosessualità e il suo rovinoso decentramento contemporaneo. Come in tutta l'arte *queer*, le storie trascurate ed ignorate sono quindi messe in primo piano dai dipinti di Dean, i quali attraverso la citazione di frammenti testuali trovati (*I Arrived in Australia as a Tourist in 1974 after Meeting an Australian Man in Buenos Aires* del 2011 è ad esempio un rimando ad Juan Dávila [FIG. 18]) appianano il carattere non-rappresentazionale del monocromo per

¹⁶⁷ Broadway A. “Pink Wasn’t Always Girly”, in *The Atlantic*, 2013, <http://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/08/pink-wasnt-always-girly/278535/>, ultimo accesso: novembre 2015.

¹⁶⁸ Broadway, 2013.

¹⁶⁹ Paoletti J. *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 87.

¹⁷⁰ Rose B., Santiago T., Varas V. & Rispa P. *Monochromes: from Malevich to the Present*, California, University of California Press, 2006.

¹⁷¹ Cunningham, 2009, p. 648.

via della propria «readability»¹⁷². L'uso del linguaggio complica quindi il sistema binario di astrazione/rappresentazione sino a raggiungere effetti *bizzarri*.

«[I]l *queer* ha provato ad uscire dal sistema binario e, anche se ha fallito, ha almeno tentato di far un passo nella direzione giusta»: nonostante suggerisca che i suoi tentativi abbiano in qualche modo finora “fallito”, Dean crede che il *queer* abbia «un futuro più importante di quello che le persone [credono e prevedono] – i suoi semi conferiscono al suo pensiero critico una ben più grande durata di quella che possiamo immaginare»¹⁷³. In effetti il racconto attuale afferma che, dopo le guerre culturali dei primi anni Novanta, siamo entrati in un'era cui le preferenze sessuali contano sempre meno, in cui la battaglia contro l'AIDS non è più qualcosa che definisce la comunità gay e in cui i matrimoni tra persone dello stesso sesso sono stati approvati negli Stati Uniti, in gran parte dell'Europa occidentale e in una manciata di altri stati sparsi per il mondo.

Tuttavia, se consideriamo ad esempio il volume della fotografia del Duemila, scopriamo che questa è ancora profondamente impegnata in questioni che riguardano l'identità e le esperienze *queer*. L'operato di curatori e scrittori che rivisitano figure e progetti del passato sembra riposizionare tra i soggetti all'ordine del giorno le indagini *queer* – indagini che in realtà non son mai state abbandonate del tutto¹⁷⁴. La conversazione pubblica su ciò che significa ‘essere *queer*’, iniziata dai moti di Stonewall nel 1969, si è evoluta e non rimane solo rilevante: deve necessariamente continuare. Come nota la fotografa americana Catherine Opie, «i fotografi *queer* attualmente non si identificano necessariamente in termini identitari singolari; sono interessati a partecipare in un discorso politico su quanto la vita sia radicalmente cambiata nelle passate tre decadi»¹⁷⁵. Una differenza radicale rispetto al passato è rappresentata dalla globalizzazione. Trent'anni fa, queste comunità erano pressoché invisibile; oggi le prospettive indigene e *queer* offrono un contrappunto al paradigma dominante bianco ed eteronormativo (nonché patriarcale) che, lungi dal volersi

¹⁷² Cunningham, 2009, p. 648.

¹⁷³ Cunningham, 2009, p. 648.

¹⁷⁴ “Queer”, in *Aperture*, primavera 2015, no. 218, pp. 12-3.

¹⁷⁵ “Queer”, 2015, p. 12.

sostituire ad esso, si propongono prepotentemente nella loro dimensione sia astratta che fisica attraverso il corpo di una rappresentazione contemporanea multiforme.

III. CUTTING-EDGE: OLTRE LA RAPPRESENTAZIONE UNICA

LE VERITÀ

Fotografia, o il mezzo dell'esperienza e della visibilità

Come visto nei precedenti capitoli, a partire dagli anni Ottanta e soprattutto nei Novanta un numero sempre maggiore di artisti si interessa alle tematiche legate al genere, alla sessualità e all'etnicità, sia a livello locale che internazionale. Nella nuova realtà della globalizzazione sono in particolare la fotografia e la *performance* ad agevolare l'emancipazione del corpo – sia esso inteso come spazio fisico o mentale –, svolgendo un ruolo centrale per quello che Foucault definisce «il punto zero del mondo»¹. Effettivamente, l'immagine fotografica è il risultato di una pratica artistica immediatamente efficace: non solo è capace di riflettere la realtà esterna già data, ma è anche e soprattutto in grado di costruirne subito *altre*, aprendo nuove possibilità trasformative intorno al sito di negoziazione (politica) dell'identità. Il suo legame piuttosto stretto con la *performance*, oltretutto, aiuta le nuove narrative ad espandersi.

Non-lineare, sparsa, post-modernamente multipla, la produzione fotografica si offre come uno strumento metodologico immediato nell'indagine di spazi fisici, mentali e sociali cui l'osservatore sa subito di appartenere o meno. La sua capacità di essere velocemente rielaborata e condivisa attraverso le più moderne e diffuse piattaforme di distribuzione (oggi si parla non più solo di musei e gallerie, ma anche e soprattutto di siti web, servizi di *photo* e *video sharing*, riviste in formato digitale, *webzine*, blog, ecc.) sfida inoltre la continuità di uno spazio-tempo che diventa sempre più frammentario ma istantaneamente accessibile. Inglobando categorie che sono sia conoscitive che produttive, la pratica artistica prende in prestito dalla filosofia, dalla sociologia, dall'etnografia e più in generale dai *gender* e *cultural studies* nozioni che sfuggono allo studio della storia dell'arte.

Strumento meccanico che, declinato in tutti i suoi usi, stravolge la cultura profondamente visiva della contemporaneità, la fotografia degli anni Novanta si dona come un linguaggio intellegibile a chi si pone domande complesse sull'identità e sulla

¹ Foucault M. *Utopie, Eterotopie* [a cura di Moscati A.], Napoli, Cronopio, 2006, p. 31.

posizione di un soggetto-oggetto che viene nel fenomeno continuamente spostato. Il corpo che ritrae, allora, non è più sola la forma biologica di una concretizzazione della 'natura' impostagli dall'alto. Anzi: il suo destino, sciolto dalla rigida aderenza ai codici socio-culturali e politici che l'hanno sempre costretto, viene fatto esplodere in direzioni mai ammesse finora. Ne consegue una stratificazione, una mobilità ed un policentrismo che rendono l'identità individuale fluida e mutevole, mentre quella nazionale o culturale diventano concetti impossibile da contenere in una singola dimensione. Per mezzo (anche) dell'arte, il soggetto cartesiano viene liberato dalle condizioni strutturali che l'hanno sempre confinato, e non è un caso se si parla di *post-human*: Jeffrey Deitch utilizza il termine per definire tutte le ricerche artistiche che – attraverso il ricorso ad artifici che si estendono dalle rielaborazioni digitali dei nuovi *media*, passano dalle modificazioni chirurgiche del corpo umano e finiscono con le manipolazioni genetiche – costruiscono un diverso concetto del sé di riferimento².

L'esperienza e la questione dell'*agency* si pongono al centro del confronto tra post-colonialismo, *queer theory* e arte. Se la fotografia è il mezzo dell'esperienza³, l'imperativo delle ricerche degli anni Novanta in questo campo sembra proprio essere dettato dai concetti di partecipazione e di esperienza del corpo fisico. In *Undoing Gender* (2004) la Butler ammette:

Confesso [...] di non essere una brava materialista. Ogni volta che tento di parlare del corpo, finisco per scrivere del linguaggio. Questo non perché io pensi che il corpo sia riducibile al linguaggio; non è così. Il linguaggio proviene dal corpo, trattandosi di un'emissione. Il corpo rappresenta ciò che rende il linguaggio esitante, il corpo porta i suoi segni, i suoi significanti, in modi che rimangono in larga parte inconsci⁴.

Ed è proprio intorno i limiti riconosciuti dalla studiosa che intervengono gli artisti. In particolare, i fotografi superano questa sua contraddizione cominciando un dialogo visivo attraverso il corpo proprio o altrui, giocando con gli stereotipi e le

² Deitch J. (ed.) *Post Human* [Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Testi di A. B. Edelman, Z. Felix, I. Gianelli, D. Joannou], DAP North American Distribution, New York & Idea Books European Distribution, Amsterdam, 1992.

³ Cfr. Marra, 2012, pp. 56-7.

⁴ Butler J. 2004 *La disfatta del genere* [a cura di Guaraldo O., trad. di Maffezzoli P.], Roma, Meltemi, 2006, p. 231.

sovrastrutture linguistiche, sociale e politiche che ruotano intorno alla loro esperienza identitaria.

La partecipazione, intesa come frutto dell'esperienza diretta di un artista che abbandonati gli scopi didattici diventa un protagonista capace di parlare della propria esperienza da un punto di vista interno quanto esterno⁵, inserisce la fotografia in una sfera in cui l'arte imita la vita e la vita imita l'arte. La contemporaneità attiva il confronto: molti artisti possono verificare e verificarsi dirigendo la loro attenzione all'interno della dimensione di presenza. È una valutazione che nasce nell'esclusione di ogni ambiguità dovuta al riconoscimento di un dato «ruolo»⁶. E, nel febbrile tentativo di partecipare direttamente e di rispondere al rapporto di presenza e dell'esserci, in Australia come nel resto del mondo globalizzato i riferimenti all'identità nazionale, culturale ed individuale certo non mancano.

Negando ogni possibilità di *agency* storica e apolitica⁷, Joan Scott in *The Evidence of Experience* (1991)⁸ discute dell'importanza di una visibilità capace di funzionare come uno strumento di trasmissione coerente della conoscenza. Poiché in senso tradizionale vedere significa sapere, il racconto auto-evidente delle esperienze 'altre' non fa altro che naturalizzare le loro identità e le loro differenze. Indagando come queste differenze vengono stabilite, come esse funzionano e come i soggetti prodotti agiscono nel mondo tangibile, Scott critica ad esempio le modalità storiche di rappresentazione dell'omosessualità. Desiderio soppresso e bandito, il *queer* è sempre stato reso invisibile dall'ammissibilità delle sole pratiche eteronormative; sia la sua *agency* che la sua resistenza sembrano essere funzionali in modo esclusivo al processo teleologico dell'affermazione del desiderio stesso, mentre le categorie del discorso e le pratiche sessuali non vengono problematizzate e rimangono fuori dalla storia e fisse nel tempo.

⁵ Marra, 2012, p. 257.

⁶ Daolio R. "Al volo", in Barilli R. (ed.) *Anni Novanta*, Milano, Mondadori, 1991, p. 43.

⁷ Kim S. & McCann C. *The Feminist Theory Reader. Local and Global Perspectives*, New York, Routledge, 2002, p. 462.

⁸ Scott J. "The Evidence of Experience", in *Critical Enquiry*, no. 17, University of Chicago Press, estate 1991.

Non soltanto l'omosessualità definisce l'eterosessualità specificandone i limiti negativi e la loro relazione reciproca è mobile, ma entrambe operano all'interno delle strutture della stessa "economia fallica" – un'economia le cui attività non sono prese in considerazione dagli studi che cercano di rendere semplicemente visibile l'esperienza omosessuale [...]. Teorizzate da questa prospettiva, l'omosessualità e l'eterosessualità funzionano secondo la stessa economia, le loro istituzioni sociali si riflettono a vicenda. Le istituzioni sociali attraverso cui il sesso gay viene praticato possono invertire quelle associate al comportamento eterosessuale dominante (promiscuo vs controllato, pubblico vs privato, anonimo vs conosciuto e così via) ma entrambi operano all'interno di un sistema strutturato secondo la presenza e la mancanza. Nella misura in cui questo sistema costruisce dei soggetti che desiderano (sia quelli legittimati che non), li stabilisce e si stabilisce allo stesso tempo come dato e fuori dal tempo, come il modo in cui le cose funzionano inevitabilmente⁹.

L'esperienza, allora, non può giustificare le interpretazioni, né tantomeno può diventare l'autorità fondativa della conoscenza; al contrario, storicizzandola e storicizzando le identità da essa prodotta, l'esperienza deve diventare l'oggetto della spiegazione stessa. È Teresa de Lauretis a dare la definizione migliore di esperienza, scrivendo che è

il processo attraverso il quale, per tutti gli individui nella società, viene costruita la soggettività. Mediante questo processo una persona pone se stessa o viene posta nella realtà sociale e così percepisce e comprende come soggettive (riferite a, originate nel sé) tutte quelle relazioni – materiali, economiche e interpersonali – che sono infatti sociali e, da un punto di vista più ampio, storiche¹⁰.

L'indagine dei sapere situati e la concezione plurale, irregolare e anti-lineare della storia collocano come loro fine ultimo proprio questa esperienza, che è contemporaneamente soggetto di interpretazione e oggetto da interpretare. In questa prospettiva, la fotografia diviene

il marchio di una contemporaneità raggiunta, dove i valori di realtà e irrealtà dell'immagine si equilibrano in una specie di unità massiva e fantomatica. Dalla semplice qualità meccanica della restituzione si passa, senza cambiare immagine, a un'efficacia fantasmatica dell'esserci e a una durata sospesa in cui questo fantasma permane. Nella stessa ripresa fotografica vi è

⁹ Scott, 1991, p. 779.

¹⁰ de Lauretis T. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University, Press, 1984, p. 159.

dunque uno spostamento del regime di verità, cioè un passaggio dal regime della prova a quello dell'esperienza¹¹.

Estensione fisica e meccanica del corpo umano, la macchina fotografica è completamente immersa nel reale¹²; concreta e reale, testimonia la presenza fisica del soggetto-oggetto. Non è la coincidenza col referente che la rende un indice di classificazione semiotica: è la stampa *in presenza* di questo referente che la trasforma in un allegato insondabile senza il contesto del proprio tempo di produzione¹³. Profondamente permeata dalla cultura, dalla vita e dalla conoscenza del suo creatore, la fotografia è un artificio moderno che ricollega l'esperienza estetica all'esperienza quotidiana¹⁴.

[A]lla nostalgia del simbolismo perduto – i bei giorni dell'arte calati nella vita comunitaria – si è ormai sostituita, con l'equazione arte = vita, la nostalgia della realtà, o meglio di ciò che nella realtà è più profondamente “reale”, il suo nocciolo più autentico, che però è anche quello più traumatico. Se “le esperienze più crude” sono le più adatte a divenire esperienze estetiche (Dewey, p. 11), allora è per questo che [...] gli artisti cercano nell'esperienza quel nocciolo traumatico che in termini lacaniani dovremmo definire come Reale¹⁵.

È per questo motivo che quest'ultimo capitolo intende leggere la fotografia del presente come uno strumento del futuro e dalla forte componente politica in cui dall'esperienza e da una visione estetica e comportamentista si arriva ad un *embodiment* alternativo e valido, autentico nella sua adesione ad un vissuto sia individuale che collettivo. Il *coming out* non è solo un atto privato: è un'azione sociale e politica che (ri)conferma l'identità di chi non era visibile. Rendere l'omosessualità discorsiva percettibile implica rendere il discorso referenziale. Se come afferma il teorico americano Dennis W. Allen il desiderio omosessuale risulta essere più autentico di

¹¹ Bailly, 2007, pp. 77-104.

¹² Krakauer S. *Film, ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 425.

¹³ Peirce C. S. *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 158.

¹⁴ Dewey J. *L'arte come esperienza*, Palermo, Aestherica, 2007.

¹⁵ Senaldi, 2003, p. 89.

quello eterosessuale, che è culturalmente e politicamente costruito¹⁶, questa tesi dimostra allora come la scoperta di sé sia solo un passo del moto che porta verso l'idea progressista e progressiva che, lungi dal voler distruggere le strutture sociali in cui si muove, mira attraverso l'arte a liberare l'oppresso e a legittimarne l'esistenza sociale e politica.

Considerando che il referente ultimo è il desiderio – e per definizione è impossibile tradurre il desiderio in linguaggio – bisogna però fare molta attenzione al carattere discorsivo della presenza. La Butler avverte:

[a]vere una confessione da fare significa avere qualcosa di inespresso, qualcosa che esiste quasi in parole, ma che viene tenuto a bada, e che il parlante, in qualche modo sottrae alla relazione. Ma vuole anche dire che queste parole non sono ancora state comunicate e offerte [...] come materiale. Le parole, e le azioni che esse riportano, non sono ancora state rese vulnerabili a un'altra prospettiva che potrebbe assoggettarle a una reinterpretazione, cosicché, il significato su cui in origine si aveva molto investito, conferito alle azioni, non è ancora stato trasformato in un evento il cui significato è costituito intersoggettivamente¹⁷.

Se parlare è un evento che dà il via alla visibilità, la verbalizzazione non deve chiudere lo spazio tra referenziale e performativo: la rappresentazione artistica non deve concludersi in un discorso fine a se stesso.

Il pericolo è quello di costruire attraverso il linguaggio (testuale o visivo) una nuova apologia che rischia di de-(omo)sessualizzare l'omosessuale o de-aboriginalizzare l'indigeno, esponendoli ad operazioni banalmente normalizzanti. Al fine di mostrare come la sessualità e l'etnicità siano solo uno dei singoli aspetti che compongono la tridimensionalità di artisti che, in quanto tali, si rifiutano di aderire a qualsiasi categorizzazione (sub)culturale binaria, di seguito verranno riportate le esperienze artistiche di Christian Thompson e di Samuel Hodge: due fotografi australiani che, combattendo la necessità ontologica delle etichette, si (pro)pongono sulla scena dell'arte globale e globalizzata polemicamente, politicamente e semplicemente come artisti contemporanei.

¹⁶ Allen D. W. "Lesbian and Gay Studies. A Consumer's Guide", in Foster T. *The Gay '90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer studies*, New York, New York University Press, 1997, pp. 23-50.

¹⁷ Butler, 2006, p. 198.

NON PIÙ SOLO ABORIGENO: CHRISTIAN THOMPSON

Gli australiani autoctoni e la loro produzione artistica rappresentano ormai da parecchio tempo una sfida per gli accettati e comuni metodi di classificazione impiegati dai professionisti delle arti. L'inclusione dei *Yolngu bark paintings* nella collezione permanente dell' Art Gallery of New South Wales nel 1959 e la diffusione dei *Western Desert acrylic paintings* negli anni Settanta e Ottanta hanno alzato una forte discussione critica circa la natura ed il corretto posizionamento dell'arte aborigena. L'opposizione ai modi tradizionali di inquadrare l'arte e la popolazione indigena ha trovato nell'arte degli anni Novanta i sostenitori più combattivi: gli artisti di origini aborigene che risiedono e che si sono formati in città lottano energicamente all'inquadramento delle loro identità artistiche come *solo* aborigene. La loro resistenza locale rispecchia la critica mondiale della categorizzazione etnica articolata sia dagli artisti che dai curatori e dagli storici occidentali¹⁸.

Considerando i cambiamenti a cui è stata sottoposta la scena artistica australiana negli ultimi sessant'anni – come lo sviluppo di una categoria dinamica di arte aborigena australiana che abbraccia una gran varietà di *media* e temi –, forse il pieno riconoscimento della componente internazionale dell'arte aborigena non è lontano. Tracey Moffatt, Brook Andrew e Christian Thompson sono solo tre dei tanti artisti sì aborigeni ma a tutto tondo cosmopoliti che propongono in modo sempre più caustico una catalogazione alternativa degli artisti *city-based*, non più fondata sull'etnicità ma sull'appartenenza ad un contesto storico-culturale più ampio che ormai è pan-indigeno ed innegabilmente internazionale.

L'emersione della memoria nascosta

All'interno di un mondo sempre più assoggettato al fenomeno della globalizzazione i prodotti culturali precedentemente categorizzati secondo il loro carattere etnico non-occidentale hanno iniziato a resistere alle classificazioni imposte

¹⁸ Nonostante gli sforzi intrapresi da ormai ben tre generazioni di artisti urbani, il generale riconoscimento del carattere più ampiamente cosmopolita di questi artisti non viene mai evidenziato a sufficienza. Anzi: questo tipo di categorizzazione persiste tutt'oggi. Cfr. Morphy H. "Aboriginal Art", in *Seeing Aboriginal Art in the Gallery*, Londra, Phaidon, 1998, pp. 37-50.

dalla cultura dominante, combattendola. Questo è anche l'atteggiamento del curatore della cinquantaseiesima edizione della Biennale di Venezia, Okwui Enwezor, il quale sfida la ricezione critica delle opere incluse in *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (2006), una mostra itinerante di fotografie contemporanee che, benché prodotte da fotografi dal *background* africano, si aprono a letture ben più ampie di quella puramente etnica o post-coloniale. Critiche rivolte alla categorizzazione etnica sono state inoltre levate da gli stessi artisti: alcune tra le voci più polemiche sono quelle di Bob Haozous, in relazione all'identità dei nativi americani, o di Gonkar Gyatso, che si interroga su quella dei tibetani, o ancora di Rasheed Araeen, che fa riferimento all'arte *Black British*¹⁹.

In un contesto più circoscritto, e come anticipato nel primo capitolo, le recenti decadi australiane hanno assistito all'emergenza dei cosiddetti «city-based artists of Indigenous Australian origins»²⁰: artisti cosmopoliti che rifiutano l'appellativo «aborigeno» in quanto troppo restrittivo per descrivere a tutto tondo la loro pratica e il loro essere. Nel 1990, il pittore Trevor Nicholls afferma a questo proposito:

Il mio lavoro non è puramente arte aborigena, è un miscuglio [...] cross-culturale e, per quanto mi riguarda, classificarlo [come] arte aborigena, mettendolo in una scatola – ebbene, questo, per me, è razzista²¹.

Una delle discussioni più note sull'argomento avviene tra la *video artist* e fotografa Tracey Moffatt e Clare Williamson, curatrice di *Who Do You Take Me for?*, mostra tenutasi all'Institute of Modern Art di Brisbane nel 1992. La Moffatt declina con veemenza la partecipazione a questa mostra allestita sulla pratica fotografica di artisti australiani e britannici che, secondo la stessa curatrice, si occupano di temi

¹⁹ Riphagen M. "Contested Categories: Brook Andrew, Christian Thompson and the Framing of Contemporary Australian Art", in *Australian Humanities Review*, no. 55, novembre 2013, pp. 93-118, http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-2013/AHR55_5_Riphagen.pdf, ultimo accesso: dicembre 2015.

²⁰ Riphagen, 2013, p. 93.

²¹ «My work is not purely Aboriginal art, it's a mixture. My work is cross-cultural and, as far as I'm concerned, by classifying it and saying it is Aboriginal art, by putting it in a box – well, that, to me, is racist». In Nicholls T. "Trevor Nicholls: Artist", in Thompson L. (ed.), *Aboriginal Voices: Contemporary Aboriginal Artists, Writers and Performers*, Brookvale, Simon & Schuster, 1990, p. 107.

legati alla marginalizzazione e alla politica identitaria²². Il suo rifiuto è spiegato con queste parole:

Non sono mai stata un tipo di artista interessata ai soli problemi sociali; infatti i miei lavori non sono mai stati NERI (sempre che esista una definizione simile). Ho avviato un discorso importante rimanendo al di fuori di ogni mostra nera o 'altra'. [...] Voglio essere esposta in spazi di arte contemporanea e non necessariamente e sempre raggruppata con altri artisti che hanno costruito le loro carriere sul 'trovare se stessi – cercando le loro identità'²³.

Eppure, nonostante le opposizioni della Moffatt, di Nicholls e di altri innumerevoli artisti come Gordon Bennett o Brook Andrew, e nonostante la consapevolezza del problema della categorizzazione anche tra gli artisti non-indigeni, la caratterizzazione aborigena delle opere e delle identità artistiche continua.

Gli indigeni australiani, attraverso le loro opere, attaccano i metodi di classificazione comunemente accettati da critici, curatori, storici dell'arte, galleristi, direttori di musei e in generale tutti i professionisti dell'arte, australiana o meno. L'opposizione degli artisti con origini aborigene che vivono in città, sin dai primi anni Novanta, si scontra ancora con la concezione colonialista dell'arte aborigena; nonostante gli sforzi di tre generazioni di artisti urbani, l'uscita dalla «black box»²⁴ di concezione antropologica ed etnografica (nonché coloniale e turistica) in cui questi artisti sono stati chiusi continua ad essere ostacolata dalle categorizzazioni razziali. La categoria etnica risulta essere ancora problematica e, come dimostrato dagli stessi artisti, l'attività degli artisti aborigeni è sempre più intensa e rivolta. Dopotutto, l'arte aborigena è per sua stessa natura sediziosa. La lealtà che gli artisti aborigeni sentono verso la cultura dei diversi stati-nazione a cui appartengono rinforza il rifiuto di essere inglobati nelle storie dell'arte, nelle istituzioni e nelle narrative che, dalla loro posizione dominante, oltre a categorizzare indistintamente tutto, lo omogeneizzano²⁵.

²² Williamson C. & Moffatt T. "Exchange of Faxes", in *Eyeline*, no. 18, 1992, pp. 6-8.

²³ « I have never been a mere social issues type artist, in fact my work has never been BLACK. (If there is such a definition). I have made a point staying out of all black or 'other' shows. [...] I want to be exhibited in Contemporary Art Spaces and not necessarily always bunched together with other artists who make careers out of 'finding themselves-looking for their identities' ». In Williamson & Moffatt, 1992, p. 6.

²⁴ Riphagen, 2013, p. 114.

²⁵ Gilchrist, 2009, p. 622.

Prodotti nello spazio creatosi attorno ai, nei e sui margini, i lavori di Jonathan Jones, Vernon Akee, Tracey Moffatt, Gordon Bennett, Brook Andrew, Tony Albert, Daniel Boyd e Christian Thompson (ma anche Frances Djulibing, Dale Harding, Laurie Nilsen, Vicki West,...) rompono definitivamente lo schema binario rivelando la natura dedotta dei concetti di *whiteness* e di *blakness*²⁶. Al fine di presentare nuove categorie digressive, gli artisti non-più-solo-aborigeni considerano gli spostamenti sismici che hanno sagomato la loro identità indigena esplorando il potenziale riduttivo ed il potere rigenerativo delle opposizioni binarie bianco/nero e tradizionale/contemporaneo. Muovendosi con un certo umorismo e un giudizio critico ben calcolato intorno ad un'identità vissuta e viva piuttosto che ad una assegnata, questi giovani artisti evadono la struttura dominante liberandosi dalle catene dei (falsi) descrittori politici conservatori a cui sono stati incatenati.

Queste costruzioni, forzate e forzose, vengono allora penetrate dall'ambiguità e dalla contraddizione. Districando l'Australia dal suo passato coloniale, gli artisti del contemporaneo propongono nuove indagini su questioni relative alla cultura australiana – una cultura viva che, lontana da ogni definizione unitaria, per sua stessa natura si evolve continuamente. La loro pratica artistica si impegna allora nel destabilizzare le opposizioni dell'immaginario coloniale sovvertendo le posizioni soggiogate dal colonialismo e tenta di instaurare nuove costruzioni della storia e dell'identità, le quali risultano certo meno familiari, ma anche più attente. Attraverso una rinegoziazione dello spazio mentale e attraverso l'imposizione fisica, il loro vandalismo estetico e concettuale rimanda alle nozioni di resistenza, di rappresentazione e di cancellazione. Lungi dal volersi sostituire al paradigma dominante dell'uomo 'bianco', la loro ricerca mira alla correzione, al rimpatrio e alla ridefinizione delle prospettive australiane in cui in cui è ascoltata anche la voce e la storia delle persone 'altre'.

Nella divisione istituzionalizzata tra universalità e Aboriginality

²⁶ *Blak* è un termine concepito dall'artista indigena Destiny Deacon nei primi anni Novanta per sovvertire il linguaggio inglese e reinvestirlo di significato politico. Cfr. l'intervista con la Deacon, in Perkins H. & Jones J. (eds.) *Half Light: Portraits from Black Australia*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2008, p. 66.

L'appartenenza più o meno orgogliosamente ostentata ad una comunità minoritaria focalizza l'attenzione sulle sue esperienze di marginalizzazione, esclusione e discriminazione. È un processo inevitabilmente logico. Tuttavia, l'attivismo politico coraggiosamente alzatosi a partire dagli anni Settanta dimostra come queste rappresentazioni visive delle identità e della cultura aborigena ed omosessuale siano il prodotto riduttivo di una collettività che non solo è molto più di questo, ma ha anche molto più da dire e da offrire.

Se la contestualizzazione è un atto mentale necessario, le prime impressioni possono tuttavia essere assai ingannevoli, ambigue, condizionanti. Tecniche per gestire l'impressione vengono allora elaborate e presentate con successo da personalità dissidenti come quella di Tracey Moffatt e di Brook Andrew. Nel ricorso a questo tipo di strategia, definita dal sociologo e scrittore canadese Erving Goffman «impression management»²⁷, uno dei migliori risultati viene raggiunto proprio dalla Moffatt: quando nel 2010 alla National Gallery of Australia viene inaugurata una nuova vetrina sull'arte contemporanea realizzata da australiani indigeni, l'artista viene infatti collocata all'esterno. In linea con la sua volontà e le sue richieste, i suoi lavori escono dalle gallerie indigene per essere esposti dal direttore Ron Radford in stanze dalla tendenza definita più genericamente australiana²⁸.

D'altra parte, Brook Andrew [FIG. 17] è rappresentante di una minoranza nella minoranza; il suo è un confronto ancora più complesso, il quale può essere vinto solo sciogliendo ogni bipolarismo concettuale. Se l'apparenza è l'indice primario dell'identità, Andrew preferisce raccontare (e raccontarsi) con ironia e ambivalenza sfidando ogni descrizione prescrittiva con una produzione (e una vita) né aborigena né *queer*. Aperto al potenziale dell'ibridazione, l'artista rifugge il potere e il senso di legittimazione dei paradigmi convenzionali²⁹. “L'immagine è tutto”³⁰: conquistando nella fotografia, nel video e nelle installazioni una consapevolezza sempre maggiore non solo del sé artistico ma anche del sé individuale, nella

²⁷ Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgo, University of Edinburgh, 1956, pp. 132-51.

²⁸ Riphagen, 2013, p. 103.

²⁹ Gawronski, 1999.

³⁰ . *Dazzle My Soul/Image is Everything/Lust is Sw(e)eat* è il titolo di un'opera di Andrew datata 1998 e composta da cinque boomerang rosa. Cfr. Gawronski, 1999.

(rap)presentazione delle sue identità e della sua arte gli interventi strategici di Andrew invitano curatori e critici a gestire in modo differente le impressioni che scaturiscono dalle modalità con cui le sue opere e la sua stessa persona vengono esposte al pubblico³¹.

Intervistato dall'Australian Broadcasting Corporation (ABC), è lo stesso Andrew ad aprirsi in dichiarazioni illuminanti circa la pluralità di aspetti che coinvolgono la sua realtà:

Quando ho iniziato a fare arte, le persone mi etichettavano come "l'artista gay nero". E pensavo: "Uh-uh. Che stronzata. Non posso fare i conti con tutte queste identità. Son un artista [e basta]". Certo, sai, la mia aboriginalità ha molto a che fare con tutto ciò, e anche la mia sessualità ha molto a che fare [col mio lavoro], poiché possiedo una percezione che è differente dalle esperienze vissute delle altre persone. Ma, in fine dei conti, sono parte di uno spettro artistico più ampio, e sono affascinato dall'arte internazionale. E mi piace piacere in quanto artista, non perché [...] ho queste altre identità³².

Al critico d'arte Ashley Crawford, Andrew risponde in questi termini:

"Essere aborigeno è la mia identità", dice. "Ciò che non mi piace dell'essere etichettato come un artista aborigeno è essere rinchiuso nei modi in cui le persone pensano io debba creare arte, e soprattutto [non mi piace] essere sempre e solo collocato all'interno di mostre aborigene. Come ogni stereotipo, ha i suoi svantaggi. Amo chi sono e il mio essere culturale, ma nel mondo dell'arte, io (al pari di Tracey Moffatt e altri artisti) voglio essere riconosciuto semplicemente come un artista che lavora sodo per esprimersi in opere

³¹ Riphagen, 2013.

³² «When I first started making art, people would label me as 'the gay black artist'. And I'd think, 'Uh-uh. This is a load of crap. I can't cope with all of these identities. I'm an artist'. Sure, you know, my Aboriginality has a lot to do with that, and also my sexuality has a lot to do with it, because I have a perception which is different to other people's lived experiences. But, at the end of the day, I'm part of a broader art spectrum, and I'm really interested in international art. And I'm really interested in different mediums. And I like being liked because I'm an artist, not because I [...] have those other identities». In Riphagen, 2013, p. 99.

realizzate senza un particolare tipo di mentalità [...]. Certo, alcuni temi fanno riferimento alla mia aboriginalità, ma questo non mi vincola”³³.

Il coinvolgimento di Andrew nel modo dell'arte aborigena certo continua, ma non per questo si può negare la sua simultanea partecipazione ad identità multiple che non si escludono affatto l'un l'altra. Anzi, il retaggio indigeno e non-indigeno (e quindi l'identità Wiradjuri e quella scozzese) si mescolano a quella di una preferenza sessuale non-normativa, interferendo irrimediabilmente nel processo di *labelling* che lo coinvolge. Andrew è un artista evidentemente aborigeno, ma è anche un artista serenamente *queer*. Rifiutando impetuosamente l'appiattimento della sua produzione artistica ad una singola dimensione e rigettando furiosamente la riduzione della sua persona ad un unico aspetto del suo vissuto, Andrew respinge sia la categorizzazione razziale che quella sessuale (d'altra parte chi è stabilisce tale appartenenza se nemmeno l'artista stesso vi aderisce?). Deragliando, la sua pratica si costruisce intorno alla necessità di liberare il proprio corpo da definizioni restrittive che limitano l'immaginazione creativa e la scelta (se non il diritto) individuale di opporsi e dissentire³⁴, pretendendo da curatori e critici il rispetto che le tre dimensioni di un individuo meritano.

Ciononostante, la gestione delle impressioni il più delle volte non si risolve nello sradicamento della categorizzazione etnica³⁵ o sessuale che, anzi, sopravvive nel lavoro e nella mente di molti professionisti dell'arte che sentono di dover affrontare opere in cui le esperienze, le pratiche, le filosofie e i simboli indigeni o *queer* sono in conversazione o vengono giustapposti ai *lifestyle* e alle identità non-aborigene od

³³ «'Being Aboriginal is my identity,' he says. 'What I don't like about being labelled as an Aboriginal artist is that it boxes me into the ways in which people think I should create art and especially, always being placed within Aboriginal shows only. Like any stereotype, it has its disadvantages. I love who I am and my cultural being, but within the art world, I (and there are others, like Tracey Moffatt) want to be recognised as just an artist who works hard for their own work to be expressed and made without a particular type of mentality which surrounds our work and subjects. Sure, some subjects refer to our Aboriginality, but it doesn't bind us'». In Riphagen, 2013, p. 100.

³⁴ Araeen R. "The Art of Benevolent Racism", in *Third Text*, vol. 14, no. 51, 2000, pp. 57-64.

³⁵ Cfr. ad esempio: Moffatt T. in Smee S. "Multiple Exposure", in *Sydney Morning Herald*, 9 May 1998; Bowdler C. "Not Just Black and White", in *Artlink*, vol. 32, no. 1, 2012, pp. 42-47; Dolan K. "Culture Club Emerges from Chaos", in *The Age*, 20 April 2013.

eteronormative. Lottando con le categorie e le verbalizzazioni del linguaggio loro disponibile, alcuni critici, curatori, mercanti d'arte e direttori museali si concentrano sull'etnicità aborigena e spesso dimenticano la dimensione umana dei giovani artisti australiani. Altri, al contrario, evocano il costrutto dell'*Aboriginality* solo per contrapporlo (in modo erroneo) a quello dell'internazionalità. In questo senso è allora utile rielaborare un discorso epistemologico in cui inserire senza costrizioni il cosmopolitismo dell'arte prodotta dai *city-based Indigenous Australians* come Christian Thompson.

Cosmopolitamento aborigeno

Christian Bumbera Thompson è un artista Bidjara; nato nel 1978 nella parte centrale del sud-est del Queensland da madre di discendenza britannica, nel 2010 vince una borsa di studio alla University of Oxford, diventando uno dei primi due australiani a aborigeni a studiare nel rinomato ateneo. Attualmente risiede a Londra, dove si è imposto come un artista la cui carriera è riconosciuta a livello mondiale. Cresciuto nella Royal Australian Air Force, Thompson dichiara di aver avuto un'esistenza *bohémienne*, circondata dai molti amici e familiari del padre, di origine aborigena, nonché da un gruppo militare multi-culturalmente composto da italiani, indiani, indonesiani e malaysiani³⁶.

Nonostante i continui trasferimenti, il luogo che lui ritiene essere casa è Barcaldine, la piccola città da cui proviene il padre. È infatti in questa zona che i suoi progenitori che, abitando la loro « traditional country»³⁷, vi si stanziano più di cento anni fa. Ricevendo un'educazione aborigena, Thompson riconosce pubblicamente la gratitudine che nutre verso la sua famiglia per avergli insegnato le usanze e le abitudini della tradizione e ne è orgoglioso; tuttavia, grazie anche ai suoi studi, afferma di sentirsi parte di una realtà internazionale. Del resto Thompson ha trascorso l'ultima terza parte della propria vita in Europa; facendo riferimento ad

³⁶ McKenzie J. "Christian Thompson Interview: 'My Work does not Need to be Read through the Optical Lens of My Race'", in *Studio International*, 2014, <http://www.studiointernational.com/index.php/christian-thompson-australian-indigenous-interview>, ultimo accesso: dicembre 2015.

³⁷ McKenzie, 2014.

artisti statunitensi ed inglesi che si considerano *post-black* (ad esempio Yinka Shonibare e Renée Green), il fotografo riformula questa definizione per applicarla al contesto artistico australiano contemporaneo ed a se stesso³⁸.

Sebbene Thompson sappia quanto attualmente i giovani australiani siano più esposti alla cultura americana, riconosce la Gran Bretagna come il paese che ha avuto una maggiore influenza sulla sua formazione. Del resto la famiglia della madre è originaria della parte meridionale di Londra e di Bampton, che si trova vicino Oxford. Cresciuto circondato dagli influssi della televisione britannica (come il *Kenny Everett Video Show* o *Some Mother Do 'Ave 'Em, Are You Being Served?* e *Doctor Who*)³⁹, il suo trasferimento in Inghilterra non fa altro che sancire un (ri)avvicinamento alle eredità materne.

Figlio della multimedialità e della *culture-jamming* tipica degli anni Novanta, Thompson esplora le nozioni di identità, di ibridismo culturale e di storia⁴⁰. Formalmente qualificato come scultore, la sua pratica interdisciplinare si sviluppa su media come la scultura, il video, il suono e la *performance*; ma è soprattutto attraverso la fotografia che l'artista si focalizza sui temi dell'identità, della sessualità, del genere, della razza e della memoria. Nelle sue *live performance* (che spesso vengono registrate e fotografate) e nei suoi ritratti concettuali, Thompson dà vita a tutta una serie di personaggi attraverso il ricorso a costumi realizzati a mano, a pose attentamente studiate e sfondi decisamente ricercati. Inserendosi nello spazio ibrido, il suo lavoro confonde deliberatamente ogni tentativo di classificazione⁴¹; come riportato in un'intervista del 2014 per *Studio International*, è lo stesso Thompson ad esplicitare le sue intenzioni.

Il mio lavoro non deve essere letto attraverso la lente ottica della mia razza, benché possa essere inquadrata in questo senso. La mia opera parla di molte cose, della parentela, del senso di appartenenza, del luogo: idee universali che tutti bramiamo o per cui tutti lottiamo. Avevo bisogno di lasciare l'Australia per crescere: istintivamente sapevo di dover trovare l'artista che volevo

³⁸ McKenzie, 2014.

³⁹ McKenzie, 2014.

⁴⁰ "Biography", in *Christian Thompson*, 2014, <http://www.christianthompson.net/#!/biography/c1fam>, ultimo accesso: gennaio 2016.

⁴¹ Gilchrist, 2009, p. 622.

diventare e questo implicava uscire fuori in modo che potessi [poi] guardare dentro⁴².

Così, come elaborato dallo scrittore e curatore britannico Richard Hylton,

[i]l processo con cui Thompson si immerge nella psiche nazionale, con cui esplora il “senso dell’Australia”, diventa metafora di come vede la (sua) identità, [ovvero] come parte di un terreno in costante cambiamento in cui l’identità è fluida anziché statica⁴³.

Come Jonathan Jones, Thompson occupa lo spazio imperiale del museo indirizzandosi ai lasciti del colonialismo. La serie del 2012 *We Bury Our Own* viene sviluppata in risposta alla collezione antropologica del Pitt Rivers Museum di Oxford, Inghilterra, dove l’artista ha intrapreso i suoi studi dottorali. L’archivio fotografico ottocentesco sulle persone aborigene del museo può essere osservato nel contesto europeo delle teorie sulla razza e sull’esotismo inerente all’intenso *colonial gaze*. Attraverso il titolo, il coinvolgimento di Thompson col sito spaziale allude al rimpatrio dei resti umani indigeni consegnati nelle collezioni dei musei occidentali, un processo ricco di tensione e ancora in atto, rivolto alle comunità che cercano di dare pace ai loro antenati i cui corpi sono stati trafugati e distribuiti come curiosità antropologiche. Tuttavia, come notato dal curatore di fotografia del museo, Christopher Morton, cataloghi visivi come quelli del Pitt Rivers Museum continuano a contenere parti di corpi ancestrali⁴⁴.

Coinvolgendo la propria persona nell’archivio, Thompson presenta un lavoro che è idealmente la risultante del Pitt Rivers Museum, in quanto questi scatti

⁴² «My work does not need to be read through the optical lens of my race, although it can be framed in that way. My work is about lots of things, kinship, belonging, and place: universal ideas that we all have a yearning for, or are grappling with. I needed to leave Australia to grow: I knew that instinctively, I needed to find the artist I wanted to be and that involved going outside so I could look in». In McKenzie, 2014.

⁴³ «[t]he process by which Thompson delves into a national psyche, of exploring a “sense of Australia”, becomes metaphor for how Thompson see (his) identity, as part of an ever-changing terrain where identity is fluid rather than static». In Hylton R. *Lost Together: Exhibition Catalogue*, Melbourne, Gallery Gabrielle Pizzi, 2009.

⁴⁴ Informazioni aggiornate al 2015. Cfr. Costantino, 2014, p. 48; “Globalization, Photography, and Race: the Circulation and Return of Aboriginal Photographs in Europe, 2011-2015”, in *Pitt Rivers Museum*, <http://www.prm.ox.ac.uk/arcproject.html>, ultimo accesso: dicembre 2015.

meditano sul potere taumaturgico dell'arte in riferimento al trauma storico della popolazione autoctona. I suoi auto-ritratti narrano l'esperienza di un'auto-formazione maturata nello spazio della post-memoria⁴⁵ e dell'ibridismo culturale⁴⁶. Lavorando con una gamma di colori seppia in cui occasionalmente irrompe la brillantezza di un colore più vivido come il rosso o il giallo, tutte le immagini presentano una composizione a mezzobusto reminiscente delle fotografie forensi di Alphonse Bertillon⁴⁷. Indossando i frammenti dei costumi più disparati – come un abito da cerimonia di Oxford, un foulard *à pois* stampato, una cuffia floreale con *velette* – il *gaze* di Thompson è coperto da oggetti talismanici dal carattere altrettanto incongruente il cui scopo è proteggere i suoi occhi, guarendoli: cristalli, fiori, farfalle, ombre, il modellino di un vascello, le sue stesse mani fregiate di raffigurazioni simboliche [FIG. 18].

Il rituale autobiografico di denuncia è allo stesso tempo un occultamento che deflette lo sguardo di un osservatore avidamente rapace. I titoli dei singoli scatti rispondono attivamente alla minaccia coloniale: *Danger Will Come*; *Invaded Dreams*; *Lamenting the Flowers*; *Forgiveness of Land*. Thompson descrive la natura performativa della serie come «uno spazio meditativo focalizzato sulla liberazione del sé dal dolore» e propone: «Forse è questo ciò che l'arte è capace di fare: compiere un “rimpatrio spirituale” piuttosto che uno fisico; frammentare la narrativa storica e

⁴⁵ La *Postmemory* descrive la relazione tra gli individui appartenenti alla seconda generazione e le esperienze intense e spesso traumatiche che hanno preceduto la loro nascita. Si tratta di un rapporto che viene trasmesso in modo talmente potente e profondo che sembra costituire infine un ricordo proprio. La generazione della post-memoria, non di rado, si affida alle testimonianze fotografiche come *medium* primario di trasmissione transgenerazionale del trauma. Cfr. Hirsch M. “The Generation of Postmemory”, in Hirsch M. *Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University, 2012, p. 103, <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>, ultimo accesso: dicembre 2015.

⁴⁶ Costantino, 2014, p. 48.

⁴⁷ Alphonse Bertillon è un ufficiale di polizia e ricercatore biometrico parigino che verso la fine dell'Ottocento che applica la tecnica antropologica dell'antropometria all'applicazione della legge, creando un sistema di identificazione basato sulle misurazioni fisiche. L'antropometria diventa quindi un sistema scientifico utilizzato dalla polizia nell'identificazione dei criminali; prima di questo l'identificazione avveniva solo tramite nome o fotografie. Il metodo, comunque, viene poi sostituito dall'analisi delle impronte digitali. A Bertillon è associata anche l'invenzione della foto segnaletica. Cfr. Rhodes H. T. F. *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*, New York, Abelard-Schuman, 1956, p. 27.

traversare lo spazio ed il tempo; essere intrinsecamente connessa al presente»⁴⁸. StrutTURandosi come una mostra dal potere terapeutico, *We Bury Our Own* connette luoghi geografici distanti e momenti storici intangibili all'interno dell'insidioso spazio del museo di antropologia di Oxford. Nonostante molti britannici non riescano ad accettare la natura internazionale e rissosa del loro passato, l'artista riattiva l'aerea museale ricordando che gran parte della storia del loro paese è stata scritta lontano dai confini dell'isola⁴⁹.

Se Thompson interviene fisicamente nel sito in cui il sistema coloniale si è auto-prodotto e ha definito l'esistenza degli 'altri' (anche) attraverso le scelte curatoriali dei musei occidentali, il suo scopo è far esplodere queste immagini, ricordandoci che tale produzione visiva non è né innocente né neutra. Il "terzo spazio" include allora un insieme più ampio di storie e prospettive. Agendo sui territori rivendicati dal sistema coloniale dall'esterno, ovvero inserendosi materialmente nello spazio dell'impero, i suoi lavori provocatori riaccendono il dibattito mai concluso sulla memoria e sul compito delle culture colonizzatrici di rimediare alle violenze inferte sui popoli soggiogati⁵⁰.

Nella serie fotografica *Australian Graffiti* (2008) [FIG. 19], Thompson presenta degli autoritratti in cui la sua presenza fisica si unisce ed è nascosta in modo inestricabile da copricapo scultorei fatti a mano: ghirlande, corone e spirali di fiori nativi dell'Australia allo stesso tempo celano e rivelano la sua identità personale e nazionale. Appannando i confini tra individuo e natura, l'artista qui gioca con la persistente associazione ritrattistica e paesaggistica tra l'indigeno e l'ambiente in cui vive. Appaiare uomo e vegetali significa certo rimandare all'affinità esistente tra aborigeni e natura; i fiori sono un potente alleato, è lo stesso Thompson a spiegare che «da più punti di vista, veniamo dallo stesso luogo»⁵¹. Tuttavia, nel segno della disconnessione letterale e fisica dal proprio paese, i fiori assurgono anche a metafora

⁴⁸ Thompson C. "Christian Thompson: We Bury Our Own", in *Oxford: Pitt Rivers Museum*, 2012, pp. i-ii, <http://www.prm.ox.ac.uk/christianthompson.html>, ultimo accesso: dicembre 2015.

⁴⁹ Schwarz B. *The White Man's World: Memories of Empire*, Kindle edition, Oxford, Oxford University Press, 2011.

⁵⁰ Costantino, 2014.

⁵¹ Thompson C. *Australian Graffiti: Exhibition Catalogue*, Melbourne, Gallery Gabrielle Pizzi, 2008.

della diaspora del popolo aborigeno stesso. Rinegoziando in modo giocoso e allo stesso tempo efficace lo *status* dell'uomo aborigeno nella fotografia coloniale, Thompson catapulta l'osservatore all'interno del discorso della colonizzazione. Qui, la figura maschile è sì indigena, ma recita allo stesso tempo i riti associati alla suo stesso processo di decolonizzazione⁵².

Mentre alcune delle specie vegetali utilizzati in *Australian Graffiti* esistono indisturbate da milioni di anni, altre sono ora minacciate dall'industria floricola; il titolo della serie riassegna così all'Australia il ruolo vandalico di soggetto dominante non solo della cultura e dell'uomo, ma anche dell'ecologia. Effettivamente, nei ritratti l'equilibrio compositivo è organizzato sull'eccentricità del fiore, simbolo di delicatezza e di femminilità capace di attirare immediatamente l'attenzione dell'osservatore. La fisionomia floreale è vistosa quanto silenziosa: se da una parte le forme creano una comunione, dall'altra si scontrano. In una realtà che segue la distruzione ecologica portata dalla colonizzazione e in cui questo rapporto è stato minacciato e reciso, la figura maschile si rifà non solo emblema dell'armonia ambientale tra flora e nativi ma, ribaltando l'ottica imperialista, riconquista la dimensione umana dell'indigeno considerato un alla stregua della flora e della fauna.

Nel trittico *Black Gum* (2008), Thompson si fotografa frontalmente e di profilo, si destro che sinistro. Il rimando non solo alle foto segnaletiche ma anche a quelle antropologiche è piuttosto evidente: è nelle immagini di natura antropologica che gli aborigeni sono costretti ad offrire il proprio corpo alla rete scrutinatrice dell'uomo bianco che li osserva da ogni angolazione. Il cappuccio nero fa riferimento alla criminalizzazione degli uomini aborigeni scoppiata nei media nazionali nello stesso anno, che provoca un evidente sdegno nell'artista. La surreale e abbondante massa di fiori color corallo che spunta dal copricapo, invece, suggerisce un senso di minaccia: le antere si protraggono verso gli occhi del visitatore, implicitamente annunciando una prossima ribellione⁵³.

Presentando un'estetica fisica logicamente connessa, la *texture* e la *palette* dei fiori riecheggiano il tessuto e il colore dei maglioni degli anni Ottanta

⁵² Gilchrist, 2009, p. 624.

⁵³ Gilchrist, 2009, p. 624.

dell'*Australiana*⁵⁴ indossati da Thompson e dai soggetti della serie del 2002 chiamata *Blaks Palace*. L'intesa teatralità dei costumi è analoga all'elaborate forme tessili o plastiche costruite da artisti come Claes Oldenburg e Rebecca Horn. I filati di Thompson sono infatti sia stravaganti indumenti che sculture sconcertanti e potenzialmente immobilizzanti: coprendo il corpo, ne alterano le funzioni sino a rendere inabile l'uso delle mani. Qui vi è inoltre un suggerimento diretto all'eccessiva presenza esibizionistica degli armamenti aborigeni nella fotografia coloniale del XIX secolo – la quale funziona simbolicamente come un marcamento dell'autorità del soggetto indigeno, ma contestualmente (e necessariamente) lo priva di ogni potere.

Lost Together

La serie *Lost Together*, del 2009, viene prodotta quando l'artista è in sede a The DasArts Foundation, il Theaterschool dell'Amsterdam University of the Arts. Accoppiando la dimensione cosmopolita a quella aborigena, l'opera riassume non solo l'allontanamento dalla relativa sicurezza dello studio alla fotografia *plein air*, ma anche e ancora una volta la sua dislocazione geografica e il trasferimento dall'Australia all'impero. L'identità culturale di Thompson non è circoscrivibile alla dimensione locale, e lo sfondo di questa serie lo testimonia. È in questo senso che freddi paesaggi dell'Olanda diventano la studiata scenografia in cui orchestrare in senso letterale la credenza speculativa nel potere degli oggetti capaci di veicolare ed inscrivere il senso di appartenenza ad un luogo.

Fotografando se stesso come fosse fuori dalla tangibilità di questo mondo, Thompson incarna in sé diversi contenuti. In uno scatto è ad esempio Isaac, un taglialegna barbuto che, avvolto da un abito *tartan*, giace seduto vicino ad un fuoco spento che ne confonde i lineamenti, mentre alle sue spalle un groviglio di neon rossi (che sembrano ricordare la dimensione intima e protettiva degli *igloo* di Mario Merz)

⁵⁴ *Australiana*, come *Aboriginalia*, è un termine che designa oggetti, persone, luoghi, flora, fauna ed eventi di origine australiana. *Australiana* è tutto ciò che relativo alla cultura, alla società, alla geografia o all'ambiente, specialmente se è endemico dell'Australia. L'*Australiana* si compone spesso di prestiti dalla cultura aborigena o da quella australiana di inizio Novecento, che vengono stereotipati. *Boomerangs*, *didgeridoos*, i cappelli Akubra e più in generale ogni oggetto contenete una rappresentazione tipica di questo paese viene comunemente commercializzato sotto questo nome.

si innalza sopra una coperta scozzese poggiata sul terreno coperto di foglie umide. In un altro dà corpo alla *Xanthorrhoea Australis*, una pianta perenne autoctona dell'Australia; vestito in modo bizzarro, tenendo la lancia in fiore di questo arbusto tra le sue braccia mentre un cappuccio bianco nasconde i suoi occhi Thompson, diventa metonimia di un organismo che non potrebbe mai sopravvivere in un simile ambiente. *Lost Together* evoca allora un reame magico in cui coesistono contemporaneamente sia l'Australia che l'Olanda, sia il passato che il presente. È un regno esclusivo, privato: è il regno di Thompson⁵⁵.

In *Humpy Away from Home* [FIG. 20] la figura maschile dalla (finta) barba bionda giace disteso su una coperta scozzese mentre tiene tra le braccia un'ascia, quasi fosse un orsetto di peluche: questo contenete umano è la controfigura di un suo antenato non-indigeno. Alcuni scatti della serie includono persino il suo nome nel loro titolo; Isaac rimanda così alle ricerche sulla storia della famiglia materna che, intraprese dall'artista mentre si trova in Olanda, lo portano a scoprire che i suoi antenati europei sono coloni e detenuti originari della Gran Bretagna e della Germania. L'ambientazione – gli alberi, le felci, le foglie – sembra suggerire una vita all'aperto, a contatto diretto con la natura. A proteggere questo uomo barbuto vi è solo un riparo fatto di bizzarri rami rossi. Ecco che però tutto acquista un nuovo significato se riletto con gli occhi della storia personale: qui l'avo è un forestiero che, forte della sua ascia necessaria a coltivare la terra, si è costruito un riparo in un ambiente estraneo apparentemente inospitale. È un pioniere australiano trasportato nelle campagne olandesi, in una citazione visiva dei dipinti coloniali di *Down on His Luck* (1889) e di *The Pioneer* (1904) del pittore colonialista Frederick McCubbin.

Anche in *Dead as a Door Nail*, il rimando a Frederick McCubbin passa attraverso la rappresentazione di una scena campestre che viene trasportata in una foresta non lontana da Amsterdam. Il formalismo del paesaggio olandese innesca un processo per cui è l'Europa a divenire la terra degli 'altri', da esplorare e conquistare. I ricordi australiani del giovane uomo Bidjara vengono quindi filtrati attraverso gli occhi di McCubbin; la perlustrazione del continente europeo è una sfida, poiché ribalta i filtri visivi attraverso cui è tradizionalmente vista l'Australia. Applicando lo

⁵⁵ Gilchrist, 2009, p. 622.

sguardo indagatorio alle campagne olandesi in cui Isaac è sempre presente, il paesaggio assume un carattere edonistico e minaccioso⁵⁶.

Xanthorrhoea Australis – Donkere jongen uit Nederland 1 è ambientata nello stesso spazio naturale. È un paesaggio brullo, segnato da alberi spogli, foglie morte e tronconi. La presenza umana, sempre interpretata dall'artista, è accovacciata a terra. Indossa scarpe Reebok, *collant*, pantaloncini di jeans strappati e una felpa con cappuccio. Tutto è rigorosamente bianco. In aggiunta, il torso e il collo del personaggio sono coperti da una sorta di stravagante sciarpa di piume arruffate e arancioni. Un bastone dello stesso arancio fluorescente, considerevolmente alto e con delle piume bianche in cima, sembra germogliare dalle foglie morte mentre è stretto fermamente dalla figura.

L'arancio inteso è il colore nazionale e qui rimanda alla famiglia reale e al simbolismo dell'accesso nazionalismo olandese. Il 27 aprile di ogni anno è il *Koningsdag*, il Giorno del re, ed è in questa occasione che Amsterdam si tinge dell'esuberante arancione che contraddistingue anche la nazionale di calcio. Questa forma di tribalismo olandese affascina Thompson a tal punto che è proprio attraverso questo colore che l'artista instaura un dialogo coi suoi parenti e le sue origini non-indigene.

Qui, stavo esaminando nel dettaglio la storia della famiglia di mia mamma. Era qualcosa che stavo facendo poiché [in quel momento vivevo nei Paesi Bassi]. È diventato più significativo [li], dall'altra parte del mondo. È [infatti] un'ampia porzione del mio bagaglio od eredità culturale⁵⁷.

Così, lo scenario forestale in cui i personaggi fantastici di Thompson si inseriscono è anch'esso inconfondibilmente olandese. La tristezza, la melanconia e l'oscurità che avvolgono il suo corpo evocano come per magia i dipinti paesaggisti olandesi, in particolare quelli del XVII secolo di Jacob van Ruisdael.

Lost Together richiama un senso di nostalgia; se da una parte la serie rappresenta il desiderio di casa del viaggiatore perduto, dall'altra fotografa il processo

⁵⁶ McKenzie, 2014.

⁵⁷ «Here, I was looking a lot more into my mum's family history. That was just something I was doing because I live here [in the Netherlands]. It has become more significant to me here at the other side of the world. It is a large part of my cultural background or cultural heritage». In Riphagen, 2013, p. 108.

di creazione di un luogo per sé in un ambiente sconosciuto: «[è] la colorazione di un senso di Australia nel mondo»⁵⁸. Questo “senso di Australia” non è facilmente definibile, ma emerge dagli elementi presenti nei lavori stessi. In *Humpty Away from Home*, come indicato dal titolo stesso (“una capanna lontana da casa”), l’artista ricorre agli oggetti trovati per assemblare una sorta di abitazione che, per quanto piccola e temporanea, è propria della cultura aborigena del passato. Questa dimora transitoria costituisce un rifugio indigeno in uno spazio alieno.

In un’altra immagine l’Australia viene evocata attraverso una spilla a forma di canguro, mentre in *Xanthorrhoea Australis – Donkere jongen uit Nederland 1* è la stessa pianta australiana anche nota come *grass tree* o *black boy* a fare riferimento alla significativa somiglianza alla lancia tenuta da un giovanotto aborigeno acquattato dietro i cespugli. Non è un caso se «Donkere jongen uit Nederland 1» può essere tradotto pressappoco come “ragazzo scuro dell’Olanda”⁵⁹. Esemplificando l’introduzione di una specie nativa dell’Australia in un paesaggio olandese, Thompson diventa la rappresentazione della *dark youth* che, estraniata dal proprio contesto originale, arriva ed impone la propria presenza nel vecchio continente. Se la lancia vegetale diventa un segno di ciò che è australiano, il suo posizionamento nella foresta olandese simbolizza allora un colonialismo inverso, un rovesciamento dell’uso storico della Union Jack che marca l’annessione della terra aborigena all’impero britannico.

Thompson fonde così i riferimenti all’ascendenza, ai paesaggi e alla tradizione pittorica europei col simbolismo dell’*Australianness*, e più specificatamente dell’*Aboriginality*. *Lost Together* espone l’apertura estetica ed intellettuale alle differenti influenze e esperienze culturali del cosmopolitismo⁶⁰, mostrando la capacità dell’uomo cosmopolita di «vivere – eticamente, culturalmente – allo stesso tempo sia nel globale che nel locale».⁶¹ Benché fisicamente presente su un territorio internazionale di cui assorbe l’estetica, l’artista impiega un simbolismo localmente australiano per creare la sua personalissima narrazione visiva.

⁵⁸ Riphagen, 2013, p. 109.

⁵⁹ Riphagen, 2013.

⁶⁰ Hannerz U. “Cosmopolitans and Locals in World Culture”, in *Theory, Culture and Society*, vol. 7, no. 2, 1990, p. 239.

⁶¹ Tomlinson J. *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity, 1999, pp. 194-5.

Significativamente, la presenza di elementi cosmopoliti nei lavori di Thompson (come in quelli della Moffatt e di Andrew) viene spesso ridimensionata dall'enfasi che viene invece posta sulle origini o sul cosiddetto contenuto aborigeno⁶². Benché la rappresentazione dell'essere aborigeno in *Lost Together* fornisca in sé una chiave di lettura del suo significato e benché queste immagini dimostrino il suo talento nel «negoziare – e disabilitare – i segni e le prospettive dell'identità indigena nel presente»⁶³, la serie offre molto di più di un semplice rimando alla politica dell'Australia indigena all'interno di un contesto internazionale. Il non-riconoscimento di una dimensione più ampiamente cosmopolita⁶⁴, in realtà, non fa altro che dimostrare che gli artisti

possono dir qualunque cosa su se stessi, ma sfortunatamente questa è solo un'unica visione. C'è un intero altro insieme di aspetti che entra in gioco. [...] Gli artisti sono conosciuti [però] per le opere che interrogano l'identità e che possiedono un concetto totale di aboriginalità; cosa significa, il senso storico e quello contemporaneo, l'esperienze dell'essere aborigeno [sin da] bambino⁶⁵.

Certo, alcuni autori riconoscono l'importanza del cosmopolitismo nelle opere d'arte degli australiani aborigeni *urban-based*, ma fondamentalmente fallisco nel sintetizzare i vocabolari aborigeni e cosmopoliti⁶⁶. L'aboriginalità è allora evocata per sottolineare la disgiunzione tra i diversi riferimenti. Il curatore e scrittore David Hansen afferma che

⁶² Cfr. Gardner A. "The Skin of Now: Contemporary Art, Contiguous Histories", in Petitjean G. (ed.) *Theme Park*, Utrecht, Museum of Contemporary Aboriginal Art, 2008, pp. 75-89.

⁶³ Parsley C. "Christian Thompson and the Art of Indigeneity", in *Discipline*, no. 1, 2011, p. 35.

⁶⁴ Langton M. "Brook Andrew: Ethical Portraits and Ghost-Scapes", in *Art Bulletin of Victoria*, no. 48, 2008, p. 53.

⁶⁵ «can say all sorts of things about themselves, but unfortunately that is only one view of them. There are a whole lot of other things that come into it. [...] They are known for the works that question identity and have the whole concept of Aboriginality; what it means and the historical sense, contemporary sense, the experiences of being Aboriginal, of growing up as a child». In Riphagen, 2013, p. 110.

⁶⁶ Riphagen, 2013.

[l'opera di Andrew] è fondamentalmente un'arte del raddoppio. Un'identità assoluta, essenziale e senza tempo – un'aboriginalità di auto-identificazione, dimostrata discendenza e accettata dalla comunità – che guida la “disco base” di Jimmy Blacksmith su cui Jimmy Somerville canta in falsetto le luci intense e le grandi città. C'è un Brook nero e un Brook biennale⁶⁷.

Tracey Moffatt identifica il riconoscimento limitato dei fattori multipli che influenzano i suoi lavori ammettendo che critici e scrittori

devono essere consapevoli che il [suo] *background* non è l'unica cosa di cui debbono parlare. Si dilungano su di esso perché non sanno cosa scrivere sull'opera e [così] non devono affrontarla. Devono solo parlare di [lei]⁶⁸.

Vi sono stati alcuni tentativi volti alla costruzione di un linguaggio diverso nella concettualizzazione dell'arte indigena australiana; un'idioma che si allontana dalla categorizzazione etnica per abbracciare il cosmopolitismo fondamentale che modella le opere di questi artisti. Ad esempio, Rex Butler si è riferito a Brook Andrew e a Christian Thompson chiamandoli «post-Aboriginal photographers»⁶⁹. Originariamente coniato da Imants Tillers, l'espressione “*post-Aboriginal*” è stata interpretata come indicante tutta l'arte australiana prodotta dopo la trasformazione dell'arte aborigena «da una pratica diversa, frammentata, marginalizzata ad una furia devastante ben visibile, commercialmente ed esteticamente di successo e che meritatamente domina il *mainstream*»⁷⁰. Basandosi sull'uso che ne fa Tillers, ogni opera

⁶⁷ «[Andrew's work] is fundamentally an art of doubling. An absolute, essential and timeless identity – an Aboriginality of self-identification, proven descent and acceptance by community – provides the driving Jimmy Blacksmith disco base, over which a Jimmy Somerville falsetto sings about the bright lights and the big cities. There is a black Brook and a biennale Brook». In Hansen D. “But this is About Them, Not Me”: Brook Andrew: Eye to Eye in Melbourne”, in *Art Monthly Australia*, no. 202, 2007, p. 12.

⁶⁸ «[they] need to be aware that my background is not the only thing they need to talk about [...]. They only go on about it because they don't know how to write about the work and they don't have to address it. They only have to talk about me». In Portch S. “Woman with Attitude: Tracey Moffatt”, in *Refractory Girl*, no. 47/48, 1994, p. 7. Enfasi mia.

⁶⁹ Riphagen, 2013, p. 111.

⁷⁰ Imants Tillers in Loxley A. “Imants Tillers”, in *Sydney Morning Herald*, 1 May 2002. Enfasi mia.

d'arte australiana potrebbe essere descritta come post-aborigena⁷¹. Tuttavia, Rex Butler attribuisce al termine una connotazione differente: interessato nel mettere in dubbio e testare le categorie dell'arte aborigena e di quella australiana, lo studioso utilizza il termine per cercare di catturare il cosmopolitismo dell'arte della nuova generazione di australiani indigeni che parlano oltre le «divisioni sociali razziali e sociali» di «preoccupazioni culturali più ampie»⁷².

Ovviamente la proposta di Tillers e quella di Butler non sono rimaste incontestate. Dopotutto, artisti come Andrew e Thompson si identificano come australiani indigeni e si rifanno profondamente – seppur non esclusivamente – alla loro specifica eredità culturale nel realizzare la loro produzione. Nonostante il termine “post-aborigeno” non sia stato concepito per annullare la differenza culturale, o per suggerire l'assimilazione artistica in un ecumene globale post-etnico, esso evoca inevitabilmente l'immagine di una cultura universalista. Finché il significato di un'opera non verrà più determinato dalla sua etnicità, e finché i professionisti dell'arte non troveranno un linguaggio adatto alla concettualizzazione del cosmopolitismo aborigeno dei *city-based artists*, questo tipo di categorizzazione continuerà ad esistere⁷³.

I lavori multi-modalità di Thompson, come anche quelli di Tracy Moffatt, Brook Andrew, Daniel Boyd e Tony Albert, rafforzano allora l'idea che «non è possibile comprendere la singolarità di [una] persona attraverso semplici atti di categorizzazione»⁷⁴. Fin troppo a lungo le popolazioni aborigene sono state brutalmente imprigionate e violate: non solo fisicamente, ma anche culturalmente e verbalmente. Incastrate in narrative visive e storiche da non-indigeni che si sono arrogati il diritto e la presunzione di parlare in loro vece, le loro rappresentazioni sono state guidate da stereotipi.

⁷¹ Cfr. Morphy H. “Impossible to Ignore: Imants Tillers’ Response to Aboriginal Art”, in Hart D. (ed.) *Imants Tillers: One World Many Visions*, Canberra, National Gallery of Australia, 2006, pp. 85-93.

⁷² Morphy, 1998, p. 27.

⁷³ Morphy, 2006, p. 86.

⁷⁴ Adrian Piper citata in Berger M. “The Critique of Pure Racism. An Interview with Adrian Piper”, in *Afterimage*, vol. 18, no. 3, ottobre 1990, pp. 78-98.

Gli artisti indigeni assumono oggi un ruolo fondamentale e necessario nella revisione, nella supervisione e nella disseminazione della loro stessa auto-rappresentazione e storia⁷⁵. Costretti da una politica identitaria restrittiva ed esclusiva, il discorso coloniale dell'Australia viene ampliato concettualmente ed esteticamente dalle possibilità insite nell'arte aborigena attraverso lavori su cui pesa il fardello della 'razza' ma che non per questo possono essere considerate solo aborigene. Oggigiorno, ogni forma di arte contemporanea viene inclusa nella categoria delle belle arti⁷⁶; le resistenze si sono ormai indebolite e opere indigene sono incluse nei libri di storia dell'arte, esibite in gallerie australiane (e non solo) e analizzate in riviste come *Artlink*, *Art Monthly Australia* e *Art & Australia*.

Ciononostante, mentre le espressioni aborigene sono state spostate da un ambiente non-artistico a quello dell'arte alta, la divisione tra artisti indigeni e artisti non-indigeni è sempre profonda, tant'è che a volte sembra ancora invalicabile. Non solo esistono curatori specializzati in arte aborigena, ma vi sono inoltre spazi specificatamente dedicati alla sola esposizione di queste opere. Molte istituzioni pubbliche possiedono ad esempio dipartimenti speciali. Sebbene la separazione dei settori permetta una maggiore specializzazione professionale (di uomini e donne spesso di origine aborigena) ed attivi una consultazione culturale appropriatamente studiata sulla collaborazione delle comunità e degli artisti indigeni⁷⁷, questa distinzione è solo un sintomo della lotta culturale atta a restituire agli aborigeni la pozione sociale e il riconoscimento politico che spetta loro.

In Australia il posizionamento differenziato dell'arte indigena e di quella 'bianca' all'interno della più ampia categoria della produzione creativa australiana persiste sotto diversi aspetti. I professionisti del settore usano comunemente l'espressione «Aboriginal art world» per designare quel reame che è organizzato, tra le altre cose, da opportunità di finanziamento distinte, luoghi espositivi e premi artistici esclusivi e occasioni di vendita particolari. Nonostante sia basata su un carattere razziale piuttosto flessibile nella pratica – gli artisti di discendenza aborigena ad esempio esistono simultaneamente all'interno e all'esterno di tale *Aboriginal art world*

⁷⁵ Gilchrist, 2009, p. 624.

⁷⁶ Morphy, 1998, p. 417.

⁷⁷ Riphagen, 2013.

–, l’istituzionalizzazione della distinzione ha importanti ripercussioni non solo sulla classificazione e la fruizione delle opere, ma anche e soprattutto sulla vita politica della cultura aborigena e del suo popolo.

La creazione di circuiti artistici serrati per le minorità culturali, siano esse etniche o di altra natura (come sessuali) – una pratica tutt’altro che esclusivamente australiana – è stata spesso intesa ed interpretata come un atto che oltre a legittimare la propria esistenza la rafforza. Eppure, quando si giunge al momento di dover catalogare, le distinzioni istituzionalizzate dell’arte mostrano quanto ancora il rigido inquadramento di certe pratiche artistiche risulti ostile verso l’esperienza particolare della società che l’ha prodotta.

NON PIÙ SOLO QUEER: SAMUEL HODGE

Sin dalla fondazione della Queer Nation e dall’introduzione in ambito accademico della *queer theory*, uomini gay, lesbiche, bisessuali, transessuali e altre minoranze sessuali reclamano il termine “*queer*” allo scopo di procurarsi un mezzo di auto-definizione. A differenza dell’identificazione indigena, decidere di descriversi come *queer* significa non solo sfidare l’odio insito nel suo primo uso comune, ma anche confrontarsi. La rivalutazione dell’espressione nata nei limiti dell’*bate speech* omofobo suggerisce infatti un allargamento verso una critica mai interrotta della normalizzazione gay-lesbica e delle immagini ‘positive’ della dignità omosessuale, del suo patriottismo e della comunità che la rappresenta. Tuttavia, data l’inarrestabilità del capitalismo globale e la sua ricerca di nuovi consumatori e *commodities*, il *queer* rischia oggi di ridursi ad un *lifestyle brand* od all’immedesimazione di un mercato di nicchia⁷⁸.

Come la fumosa discussione appiccata intorno la catalogazione razziale, il dibattito tra affermazione della differenza e il disconoscimento delle categorie identitarie ha esercitato una certa influenza sul mondo dell’arte degli ultimi anni. Il dialogo internazionale sull’identità *queer* ha ispirato diverse mostre nel mondo: *Oh Girl, It’s a Boy* (Kunstverein München, 1994), *In a Different Light* (Berkeley Art Museum, 1995), *Féminin-Masculin* (Centre Pompidou di Parigi, 1995), *Rose is a Rose is*

⁷⁸ Meyer & Lord, 2013, p. 351.

a Rose: Gender Performance in Photography (Guggenheim Museum di New York, 1997), *The Eight Square* (Museum Ludwig di Colonia, 2006), *Just Different* (Cobra Museum di Amstelveen, 2008), le quali si sono dimostrate tutt'altro che ininfluenti. *The Name of This Show is Not Gay Art Now*: questo il titolo di un'esibizione del 2006 che rivela come questa continua tensione tra affermazione e rifiuto sia ancora irrisolta all'interno dell'arte contemporanea⁷⁹.

Mentre alcuni artisti sessualmente dissidenti ancora faticano od esitano ad identificarsi come gay, lesbica o *queer* (poiché temono questo possa limitare la loro visibilità), altri accolgono e costruiscono la propria carriera sul *being queer*, aprendo nuovi sistemi di espressione virtuali od espositivi in cui si instaurano nuove estetiche culturali coalizzate; altri ancora, invece, si riconoscono come parte di un contesto più ampio che accomoda tutte le esperienze dell'alterità sessuale definite radicali o perverse, la bisessualità, il transessualismo, l'indecisione o la sperimentazione sessuale e i generi che potremmo riassumere come alternativi. La politica della sessualità genera allora infinite opportunità creative per gli artisti delle situazioni cross-culturali. A seconda delle circostanze, dunque, il *queer* può diventare un'identità accettata che distingue la stessa attività artistica o una forma di protesta che si oppone alla crescente normalizzazione o spettacolarizzazione della cultura gay-lesbica.

L'emersione del corpo invisibile

«I am your worst fear. I am your best fantasy». Lo slogan liberazionista gay dei primi anni Settanta americani costruisce l'omosessualità sul terreno dell'ansia e della fascinazione. Si impone come la paura e la fantasia di chiunque si identifichi non-gay, omosessuali repressi inclusi; (non più) marginalizzato, il soggetto gay reclama ora lo spazio psichico dell'ascoltatore eterosessuale. L'omosessualità non è più semplicisticamente un'identità posseduta da individui *bizzarri*, ma diventa un sito di significazione sessuale ed investimento simbolico che viene continuamente rinegoziato in una prospettiva che rovescia dominio e dominazione. Questo luogo di negoziazione viene rielaborato senza sosta dagli artisti che costruiscono, contestano o altrimenti rispondono all'alternatività di forme sessuali diverse. La nuova posizione

⁷⁹ Meyer & Lord, 2013, p. 187.

‘privilegiata’ è infine qui occupata da coloro che si percepiscono o sono percepiti come *queer*; l’‘altro’ è chi ne è escluso.

Nonostante raggiunga una vera visibilità solo negli anni Settanta, il non-normativo del sesso ha cominciato ad erodere le coste del contesto storico dominante più di 125 anni fa⁸⁰. Sebbene alcuni degli artisti coinvolti in questo ambito si identifichino (o identificassero) come dichiaratamente e orgogliosamente *queer*, altri contributi sono difatti arrivati da individui che potrebbero essere (stati) o che, in altre circostanze socio-politico-culturali, si identificherebbero come tali (o l’avrebbero fatto se fosse stato loro possibile). D’altra parte localizzare il desiderio omosessuale come una categoria fissa o un motivo iconografico coerente e costante all’interno dell’arte contemporanea sarebbe un’azione ancora una volta restrittiva. Piuttosto, un’arte non-più-solo-*queer* – è più in generale l’arte ‘dei diversi’ – andrebbe analizzata in rapporto alle evoluzioni dei momenti storici e dei contesti sociali, alla veemenza della proclamazione e della soppressione, e alla mutazione delle possibilità e dei limiti dell’identità.

Benché le definizioni di gay, lesbica ed omosessuale restino instabili e benché la politica dell’identità confini sempre l’arte contemporanea e le modalità della sua stessa fruizione, i codici e le culture omosessuali – sì: al plurale – stimolano in modo potenzialmente inesauribile la creatività degli artisti visivi. Se da una parte le indagini ontologiche del *queer* si propongono come sempre più polemicamente necessarie, dall’altra ciò che forse è paradossalmente diventato problematico sono le barriere che il costrutto *queer* innalza intorno a se stesso. Il critico fotografico (e giornalista musicale) Vince Aletti riassume al meglio questa idea quando scrive: «Queer doesn’t have a look, a size, a sex. Queer resists boundaries and refuses to be narrowly defined»⁸¹.

Sfuggente e fuggevole, è ad ogni modo non doveroso ma utile inquadrare il *queer* almeno in campo artistico-culturale, e lo si può fare ancora una volta solo scivolando in una definizione più ampia che lo riassume come l’insieme arbitrariamente accomodato della completa estensione delle pratiche culturali che

⁸⁰ Meyer & Lord, 2013.

⁸¹ “Queer”, 2015, p. 12.

non si inseriscono nell'esperienza eterosessuale normativa⁸². In questo senso per lo più auto-identificativo, l'epiteto “*queer*” si offre come una ricompensa molto più generosa di qualsiasi mero inventario delle esperienze sessuali o delle scelte di un dato oggetto erotico, rendendo così lo spazio tra “paura” e “fantasia” certo molto più instabile e confuso, ma anche più vicino e lussuoso.

Tentativi volti a disturbare le convenzioni del genere e della sessualità, ad evidenziare gli aspetti performativi dell'identità e di opporsi alla tirannia del ‘normale’ sono intessuti in modo indistricabile nella storia dell'omosessualità e delle sue rappresentazioni. Se, come visto, il termine *queer* è un'espressione dei tardi anni Ottanta e primi Novanta (che, ricordiamoci, emerge non solo in ambito accademico con la teoria *queer*, ma anche in quello socio-politico coi gruppi attivisti come la Queer Nation newyorkese), la strategia anti-normativa della declamazione inizia molto prima. Dal *Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde alle *Notes on “Camp”* (1964) di Susan Sontag, dalle *molly houses* della Londra Settecentesca ai *drag balls* dell'Harlem degli anni Venti, il vistoso rifiuto delle norme sociali e sessuali ha da sempre nutrito non solo l'arte, ma anche la stessa alternatività della vita *queer* della storia moderna e contemporanea⁸³. Certo è innegabile: se oggi da una parte la parola “*queer*” suona disperatamente ‘anni Novanta’, dall'altra continua a fornire un mezzo d'opposizione cruciale, suggerendo la storia in espansione della stessa *queer culture*⁸⁴.

La ricorsività è un elemento che caratterizza gran parte dell'arte *queer*, è in particolare la fotografia. Per molti anni il lavoro dei fotografi *queer* è rimasto in obbligo – un obbligo necessario quanto a volte involontario – verso l'immaginario visivo sessuale e sub-culturale che l'ha a lungo preceduto. In alcune opere, il debito alla storia *queer* è apertamente (e talvolta stravagantemente) riconosciuto. La fotografa canadese Nina Levitt, ad esempio, nel 1991 cancella in modo parziale la ristampa di una foto in cui una coppia composta da due donne (di cui una è la fotografa stessa) si abbracciano. Il titolo dell'originale del 1891 di Alice Austen è *That Darned Club*. Con “circolo maledetto”, la fotografa amatoriale di Staten Island non fa solo riferimento alla voce di un uomo esasperato ed escluso dall'intimità delle due figure femminili,

⁸² Meyer & Lord, 2013.

⁸³ Meyer & Lord, 2013.

⁸⁴ Meyer & Lord, 2013.

ma allude anche in modo più o meno spensierato alla dannazione tardo novecentesca delle donne che rifiutano la compagnia e l'autorità maschile. Recuperando la foto ad un secolo esatto di distanza, in *Submerged (for Alice Austen)* la Levitt ci chiede di considerare la testimonianza visiva di qualcosa che c'è ma non si vede – o meglio, che non si vuole vedere: la vita di una coppia lesbica.

L'artista Emily Roysdon inizia un dialogo altrettanto vivido col lavoro fotografico dei suoi predecessori, e in particolare con quello di David Wojnarowicz. All'interno di dodici fotografie, la Roysdon re-immagina e re-inscena la serie di Wojnarowicz, in cui un uomo indossa una maschera con le sembianze del poeta *fin-de-siècle* Arthur Rimbaud. In *Rimbaud in New York* (1978-79) il letterato francese fa così capolino in differenti luoghi della New York degli anni Settanta – ad esempio in una stazione della metropolitana o all'esterno di un cinema di Time Square vietato ai minori di diciotto anni. Nonostante molti pensino il progetto sia auto-ritrattistico, Wojnarowicz in realtà fa indossare la maschera ad un amico; lui si limita solo a seguirlo. La Roysdon, invece, la indossa personalmente. Le sue fotografie riproducono allora una messa in scena volutamente inesatta: mentre nella serie originale 'Rimbaud' si masturba sul letto di un hotel, in quella della Roysdon la protagonista trova il godimento sessuale nell'uso di un dildo. Nella logica sostitutiva della prima Roysdon, il doppio trasferimento di Wojnarowicz è centrale⁸⁵. *Untitled (David Wojnarowicz)* (2001-07) incarna allora sia la differenza lesbica che il desiderio di creare un arte *queer* attraverso le divisioni di genere e di generazione.

Tradizionalmente privati di ruoli modello a cui potessero rifarsi, i *queers* sono diventati esperti nell'arte di sovvertire i personaggi 'sani' dei *media* convenzionali e, per tutta la storia della fotografia, hanno cercato archivi reali o fittizi su cui basare – e organizzare – le loro fantasie, soprattutto quelle sessuali. Vivendo nella Sicilia di fine Ottocento, il barone tedesco Wilhelm von Gloeden, ad esempio, coreografa scene dal forte omoerotismo fotografando adolescenti, ragazzi e giovani uomini (s)vestiti di toghe tra colonne e altre attrezzature sceniche classicheggianti. Le sue fotografie – collezionate tra gli altri dallo scrittore Oscar Wilde, il sessuologo Alfred Kinsey e il fotografo Robert Mapplethorpe – rivelano non solo l'immaginario omoerotico del

⁸⁵ Wojnarowicz fa indossare ad un amico la maschera di un poeta *queer* del secolo passato al fine di rappresentare il viaggio del fotografo stesso attraverso il paesaggio urbano di New York.

tardo Ottocento, ma rimandano anche alla cultura e ai costumi sessuali dell'antichità greco-romana, mentre girano ora indisturbate su internet come rappresentazione di una «golden age of pornography»⁸⁶.

L'interesse di Mapplethorpe in Von Gloeden, in effetti, rimanda all'attenzione che accorda inizialmente alla storia della pornografia. Benché i primi *collage* del fotografo *queer* siano poco conosciuti, questi riassumono l'immaginario archivistico che lancia la sua carriera. Prima di dedicarsi esclusivamente alla fotografia, Mapplethorpe ritocca pagine di riviste pornografiche omosessuali (e a volte eterosessuali). Sovra-imponendo un bollino colorato che nasconde i genitali mentre un rettangolo nero chiude gli occhi delle figure, l'artista rimanda alla criminalizzazione e alla censura del desiderio omoerotico e alla sua resistenza nei confronti delle minacce che riceve continuamente. In altri casi, al contrario, i ritocchi funzionano invece come ampliamento dell'aspetto omo-affettivo e sessuale.

Attualmente, i fotografi *queer* scelgono di collocare ordigni esplosivi sul terreno della lunga storia gay, lesbica, transessuale e delle altre sessualità non-normative – una storia la cui nascita coincide con l'inizio della fotografia stessa e precede di gran lunga le storie pre-moderne dell'arte e della sessualità. Se la storia della cultura omosessuale ha da sempre esitato tra la visibilità e la cancellazione, tra la manifestazione risoluta e l'apparizione fugace, i fotografi preferiscono ora sperimentare con nuove forme di affiliazione e tecnologie rappresentazionali. Ritornando all'archivio visivo di un passato *queer* più o meno lontano, simultaneamente se ne distanziano. A volte rivendicandolo e a volte rifiutandolo, il linguaggio visivo della contemporaneità *queer* è diventato come nel caso dell'artista e fotografo di moda australiano Samuel Hodge più personale ed innovativo.

Un nuovo uomo tra arte e moda

Essere un artista *queer* e un fotografo di moda nel 2016 in realtà significa semplicemente essere un artista. Come accennato nel primo capitolo, è a partire dalla seconda metà degli anni Settanta che la fotografia si trasferisce dalla periferia al centro della scena artistica australiana contemporanea. Se da una parte è vero che

⁸⁶ Meyer & Lord, 2013.

attualmente occupa un posto importante sul palcoscenico delle arti australiane⁸⁷ ed è largamente esibita in musei e gallerie, sia private che pubbliche, mentre l'attività critica intorno all'argomento è certo effervescente, dall'altra associare la parola *fashion* a *photography* sembra automaticamente classificare questa forma d'arte come una pratica minore⁸⁸ (e non solo in Australia). Si pone veemente l'accento sul primo termine, che solitamente viene inteso quasi come denigratorio, mentre il secondo viene sì preso in considerazione, ma con leggerezza.

[II] rapporto [della fotografia di moda] con l'industria e il commercio, con il frivolo e l'effimero, il suo ruolo nel marketing e nella vendita dei prodotti, la sua posizione controversa nella costruzione dell'identità femminile: nessuno di questi aspetti l'ha aiutata a guadagnarsi uno status nell'ambito dei *visual e cultural studies*⁸⁹.

Questo è un atteggiamento scorretto: nonostante la fotografia di moda sia spesso marginalizzata, un fotografo di moda – come un fotografo indigeno – rimane pur sempre un fotografo e, più ampiamente, un artista.

Fortunatamente, intorno ai primi anni Novanta ci si rende conto di quanto la fotografia di moda sia in costante comunicazione col mondo dell'arte, mentre la *consumer culture* contribuisce ad avvicinare le due sfere. Rinforzando un dialogo già storicamente avviato, in questo periodo lo scambio visivo tra le due dimensioni diventa sempre più ricco e fecondo; abbandonando (seppure con fatica) il paradigma della bellezza classica idealizzata, i fotografi di moda cominciano a comporre un linguaggio visivo che si rifà allo stile di vita contemporaneo e alla *youth culture*. Lo stesso mondo della moda, inseguendo le tendenze della fotografia d'arte, si protende verso il coinvolgimento in prima persona degli artisti più interessanti.

Elementi chiave di questa trasformazione sono i cambiamenti che avvengono nella moda stessa, nella sua audience e nella maniera in cui viene commercializzata. Sul fronte dell'arte è stato fondamentale anche il recupero di

⁸⁷ French & Palmer, 2009.

⁸⁸ M. Keaney, *Fashion Photography Next* [with contributions by Weber E.], Londra, Thames & Hudson, 2014.

⁸⁹ Shinkle E. (ed.) *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, Londra & New York, I.B. Tauris, 2008, p. 1.

tecniche fotografiche direttamente dalla fotografia commerciale. Uno dei cambiamenti più significativi nella fotografia di moda sta nel suo soggetto – l'abito – che ora viene subordinato alla descrizione di un *lifestyle*: trasformato da un freddo oggetto di bellezza a un seducente strumento di narrazione⁹⁰.

Nella fotografia di moda, l'attributo “*fashion*” individua allora due situazioni. Primo: *fashion* è ciò che determina e aggiunge significato alle immagini. Molto più che una mera presentazione di modelli, vestiti e accessori, i servizi fotografici concentrano e accentuano l'accelerazione verso il *nuovo* – nuove stagioni, nuove collezioni, nuovi *editorial*, nuovi stili, illustrando così qual è il ruolo della novità e cosa questa significa nella vita quotidiana del contemporaneo. Secondo: senza influenzare il contenuto della foto, la moda può semplicemente riferirsi al contesto in cui queste foto vengono pubblicate⁹¹, il quale con ogni probabilità sarà quello delle pagine patinate di riviste e *magazine*, su carta od on-line.

In vero è poco più di un centinaio di anni che la fotografia è apparsa nei giornali di moda e sebbene il suo approccio sia considerevolmente mutato nel corso del tempo – come del resto è cambiato il mondo stesso – la *fashion photography* si è sempre focalizzata sulla descrizione e sulla contestualizzazione dei cambiamenti⁹². Investigando i costrutti sociali, le circostanze economiche o le aspettative di genere, questo tipo di fotografia fornisce un riflesso immediato della società del tempo a cui appartiene. Poiché oggigiorno i confini e le definizioni tradizionali sono diventati più malleabili e incompatibili con la maggior parte delle pratiche artistiche contemporanee, i fotografi di moda (e non solo loro) sono sempre più interessati a sviluppare nuovi approcci teoretici e pratici alle loro ricerche.

Ogni elemento della fotografia di moda – anche il più piccolo e all'apparenza insignificante – è sintomo della necessità di creare una narrativa in cui la fantasia regna sovrana. Il fruitore non è solo invitato ad identificarsi: a volte è persino chiamato a partecipare. L'inequivocabile scopo commerciale non limita affatto la creatività artistica, come la critica ha fin troppo banalmente sostenuto; al contrario, in una realtà iper-satura di immagini, la cultura visiva si rinsalda proprio sulla

⁹⁰ Kismaric S. & Respini E. *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004.

⁹¹ Keaney, 2014.

⁹² Keaney, 2014.

distruzione dei confini delle diverse forme espressive. Acquisendo le capacità proprie dell'arte, la moda diventa un ambiente fertile in cui è facile avviare un discorso identitario di natura sperimentale; vagando in luoghi estremi, si ci spinge consapevolmente oltre le convenzioni. Oggi è quindi necessario approcciarvisi in modo trasversale, interpretando criticamente gli aspetti socio-culturali e politici che caratterizzano e circoscrivono l'immaginario dell'arte e della moda in riferimento al loro periodo storico. Luogo di incontro, la fotografia è un territorio comune ad entrambe; funziona quindi come una superficie di contatto «tra il corpo vissuto e il corpo visibile, pubblico. Come l'abito che rappresenta, media tra l'esperienza privata e il discorso pubblico»⁹³.

Sebbene la ricerca del nuovo si faccia sempre più inarrestabilmente feroce, il linguaggio visivo della fotografia di moda (come più largamente ogni linguaggio visivo contemporaneo) viene continuamente fatto circolare tra il desiderio di imitazione e quello di differenziazione, tra il mito della finzione e quello della verità. Resistendo al binarismo storico del genere e della sessualità, la fotografia coincide con l'incontro perfetto delle due espressioni culturali. In questo senso, nella moda l'idea di *gender performance* non solo viene sistematicamente perlustrata e rimaneggiata, ma anche proposta al pubblico sotto luci sempre nuove. Gilles Lipovestky, Michel Maffesoli, Arjun Appadurai⁹⁴: tutti questi studiosi negli ultimi anni si sono impegnati a dimostrare come la moda sia diventata un elemento preponderante e caratterizzante della post-modernità spettacolarista. Non ancorandosi più ad una storia finalizzata, l'uomo subisce il fascino di ciò che è istantaneo, transitorio, costruito intorno alla frontiera e frutto del contagio psichico violento e astratto; non più ideale ed idealizzata, la bellezza viene ritmata dall'intensità del momento effimero e passeggero, nostalgico ed emozionante.

⁹³ Shinkle, 2008, p. 13.

⁹⁴ Cfr. ad esempio: Lipovetsky G. *L'impero dell'effimero: la moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989; Lipovetsky G. & Charles S. *Hypermodern times*, Cambridge, Polity, 2005; Maffesoli M. *La contemplazione del mondo: figure dello stile comunitario*, Genova, Costa & Nolan, 1996; Maffesoli M. *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano, Guerini, 2004; Appadurai A. 1996 *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* [trad. di Vereni P.], Roma, Meltemi, 2001.

Attraverso un recupero delle citazioni, ciò che fa scaturire il sentimento è l'esperienza; il tribalismo del Duemila è così alimentato dalle contro-tendenze che lo animano e che fanno implodere il tempo in maniera retrospettiva e ciclica. Abbandonata definitivamente la direzione lineare e progressista, la fotografia (di moda, ma non solo) rende visibile e credibile l'oggetto della sua rappresentazione: il corpo e la sua identità. Oltre l'abito che lo (s)copre, attraverso questo *medium* istantaneo e riproducibile all'infinito, il corpo vive e rivive nella sua circolazione e diffusione capillare.

Se, come visto, la confusione tra arte alta e cultura di massa inizia a delinearsi in tutto il mondo intorno agli anni Ottanta, (parte del)la fotografia di moda pur rimanendo essenzialmente *mainstream* nella decade successiva rinuncia alla sua dimensione meramente illustrativa per entrare in un mondo performativo e comportamentista. Il reale penetra prepotentemente l'immaginario sperimentale dell'epoca: rifiutando la propria auto-referenzialità, la *fashion photography* eredita gli insegnamenti della Body Art degli anni Sessanta e Ottanta, finendo col partecipare attivamente all'azione di riscatto del corpo umano⁹⁵ narrandolo all'esterno di se stesso.

In realtà questa tendenza non è una novità assoluta: il fotografo di moda ungherese Martin Munkacsy, già negli anni Trenta, introduce una valorizzazione del quotidiano e dello sguardo informale ricorrendo ad istantanee che immortalano modelle che praticano sport all'aria aperta. Mentre da una parte il peso della strumentazione si alleggerisce e vengono favorite le sperimentazioni *on the road*, dall'altra il *prête-à-porter* mitizza valori inediti e popolari legati concettualmente alla cultura di massa. Così, intorno agli anni Cinquanta i *reportage* di William Klein si spostano dal reale alla moda, mentre Richard Avedon avvia un nuovo approccio fotografico in cui la modella funziona come messa in scena del (proprio) corpo. Guy Bourdin, Peter Lindbergh ed Helmut Newton diventano allora i professionisti più famosi e coinvolti nelle indagini del potenziale che il loro *medium* offre in un rapporto deciso e stabile con le esigenze – spesso contraddittorie – che l'arte e la moda, attraverso la loro contaminazione reciproca, anticipano.

⁹⁵ Marra, 2012, p. 201.

«La moda è allora anche la fotografia, anzi il fotografare, l'atto e la pratica del fotografare, intesi come desiderio non solo di creare, ma di raddoppiare la nostra vita in immagine»⁹⁶. Certo esiste una fotografia di moda che tende ad iconizzare se stessa diventando un oggetto formale; ma è anche vero che ne esiste un'altra che è in grado di veicolare un'esperienza, un comportamento, un desiderio, uno stile di vita, facendosi perfetto strumento di indagine del reale attuale e futuro. Adottando un linguaggio talvolta cinematografico talvolta intimistico, l'estetica della fotografia di moda degli ultimi venticinque anni è arrivata ad occupare un ruolo centrale nell'espressione e nella diffusione di certe attitudini culturali. Che sia *candid* o *staged photography*, le storie che racconta non sono confinate da codici mercantilistici che potrebbero soffocarla, ma come quelle indigene hanno anzi implicazioni socio-politiche e culturali ben più profonde della commercializzazione di un prodotto. Ciò che viene venduto, a volte, sembra essere l'accettazione politica di un dato immaginario, di un nuovo *lifestyle* che, per quanto effimero sulla carta patinata, risulta essere anticonformista e dignitoso quanto quello attualmente dominante ed *à la mode*⁹⁷.

Particolarmente per quanto riguarda gli ultimi quindici anni, la fotografia di moda ha innescato un processo di normalizzazione sociale per cui le differenze sessuali contano progressivamente meno. Di conseguenza sempre più fotografi si sentono liberi di ritrarre soggetti *queer*; un numero sempre maggiore di servizi fotografici vengono costruiti intorno a toni più o meno sommessamente omoerotici, atmosfere *gender-neutral* o modelli *transgender*. Dopotutto, la breccia nel sistema binario esclusivamente maschile-femminile è già stata creata da tempo; i matrimoni tra persone dello stesso sesso sono stati approvati negli Stati Uniti, in quasi tutti gli stati dell'Europa occidentale (ma non in Italia né tanto meno in Australia), e in molto altri paesi; la battaglia contro l'AIDS non è più percepita come una prerogativa meramente omosessuale e la crescente presenza nei *media* delle identità e delle esperienze *queer* provocano sempre meno clamore.

Che il “*queer* non abbia un aspetto, una dimensione, un sesso e resista ai confinamenti” è innegabile e diventa assolutamente evidente nei lavori di Samuel

⁹⁶ Marra C. *Nelle ombre di un sogno*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. x.

⁹⁷ Kismaric & Respini, 2004.

Hodge, i quali confondono i tropi di genere e giocano con le convenzioni della fotografia di moda. Nelle sue immagini schiette e spensierate la nudità è la norma, mentre la preferenza sessuale ed il genere diventano irrilevanti. Benché Hodge non si identifichi come parte di uno specifico movimento o scena *queer* in Australia, le sue fotografie provocatorie, *bizzarre* ma belle, sembrano essere l'emblema dell'idea tipicamente contemporanea per cui il genere e la sessualità sono fluide e puntano verso un presente (o, per altri, sarebbe più corretto parlare di un futuro) in cui la tradizionale dicotomia di genere e sessualità non è più applicabile.

All'interno di questo nuovo e vivace contesto di fine millennio e in una contemporaneità traboccante di impulsi visivi, le immagini di Hodge si sovrappongono ed interagiscono con le menti del consumatore; indipendente dalla loro provenienza originaria e dalla loro destinazione ultima, queste fotografie vengono trasportate da canali di comunicazioni che permettono una contaminazione che mescola le preoccupazioni concettuali della moda e dell'arte. Assottigliando le differenze tra le due fino a farle scomparire, il fotografo di Sydney inaugura un vivace dialogo culturale, sociale e politico in cui lottando serenamente contro il determinismo imperialista ed eteronormativo i processi di differenziazione e dominazione risultano talmente caotici da diventare inutili e sterili concetti vuoti.

Individualmente universale

Nato nel NSW rurale nel 1978, Samuel Hodge è un *fashion photographer* autodidatta che attualmente vive tra Sydney, Berlino e New York. Apprezzato in tutto il mondo, Hodge è spesso in viaggio tra Australia, USA e Europa ed è l'unico *photo-media artist* australiano selezionato dalla Thames & Hudson in *Fashion Photography Next*, raccolta dedicata a 35 giovani promesse della fotografia di moda a livello mondiale. Hodge in effetti ha già lavorato per riviste come *Vogue Australia*, *RUSSH*, *Oyster Magazine*, *Dazed & Confused*, *Fantastic Man*, *Manuscript*, *BUTT*, *I Love You* e *Die Zeit*; i suoi lavori inoltre sono stati esibiti a Sydney, Melbourne, Parigi, Berlino, Oslo, New Orleans e New York e sono apparsi non solo in *magazine*, ma anche in pubblicazioni, piattaforme online e testi vari. Le sue fotografie, a oggi, sono state raccolte in tre monografie – *truth-beauty-cock* (2005), *Sometimes I Just Need Quiet* (2008),

Pretty Telling I Suppose (2009) – e una quarta è in produzione, mentre il 27 gennaio (ovvero il giorno successivo all’Australia Day) di quest’anno è stata inaugurata la sua ultima personale, *The Golden Promise* (Alaska Projects, Sydney, 2016).

Con una storia che muove fluidamente tra gallerie, stampa e internet⁹⁸, attraverso la selezione e la ricostruzione di un linguaggio figurato trovato, Hodge manipola voyeuristicamente l’immagine originale interrogando i modi del racconto e di realizzazione dell’*io* non più ‘altro’ in fotografia⁹⁹. «La fotografia è pazzesca. Non so se gli esseri umani siano capaci di realmente elaborare l’idea di potersi vedere. Questo è il motivo per cui le persone vanno fuori di testa per i *selfie*»¹⁰⁰. La sua pratica, che è iniziata nei primi anni del 2000, si focalizza sulla (ri)appropriazione di immagini d’archivio esattamente attraverso il mezzo fotografico. Questo esercizio nasce come reazione al plagio online, dilagante sia nel mondo dell’arte che in quello della moda e della pubblicità australiani, il quale ha inevitabilmente contribuito a limitarne la libertà d’uso.

Mi sono ritrovato attratto da certe immagini di siti di incontri gay o di Tumblr – immagini che volevo o che pensavo fossero interessanti da ricreare. Un giorno [...] ho inserito queste immagini in un *fashion shoot* che stavo facendo per *Oyster Magazine*, con l’invisibile scopo di usarle poi per una mostra [...]. Esplorare il modo in cui può essere percepita la fotografia come *medium* era qualcosa per cui ero entusiasta – ero interessato [ad analizzare] il luogo della fotografia nella galleria in rapporto alla [concezione della] fotografia intesa come segno del tempo, e così via. Suppongo il mio istinto stesse andando nella giusta direzione[;] ero eccitato ed orgoglioso del risultato. Non sono sicuro al

⁹⁸ “Samuel Hodge”, in *Alaska*, <http://home.alaskaprojects.com/Samuel-Hodge>, ultimo accesso: giugno 2015.

⁹⁹ “Samuel Hodge: Buzz Kill”, in *Anna Pappas Gallery*, <http://annapappasgallery.com/exhibition/samuel-hodge-buzz-kill/>, ultimo accesso: giugno 2015.

¹⁰⁰ “Artists undiscovered: Samuel Hodge”, in *Art Collector*, <http://samuelhodge.com/text.php?text=20150828161345>, ultimo accesso: ottobre 2015. Enfasi mia.

100% del perché abbia funzionato e non sono un intellettuale, ma penso vada bene lo stesso...¹⁰¹

Il lavoro di Hodge esiste nella contaminazione: tra regola ed eccezioni, tra pubblico e privato, tra belle arti e moda. Quando accetta una commissione per un servizio fotografico, Hodge si assicura di essere libero di fare ciò che vuole per mantenere il suo approccio personale inalterato. Richiedendo sempre un alto livello di libertà espressiva, la sua produzione commerciale risulta essere talmente profonda ed eterea da assomigliare a quella personale. In effetti, Hodge non vede differenza tra le due sfere e le fonda e mescola insieme. Anzi, trova persino strano che i fotografi creino due diverse sezioni nei loro siti web, poiché crede che tutti dovrebbero essere liberi di sperimentare anche nel settore commerciale, riuscendo così a produrre servizi molto più emozionanti¹⁰².

Non essendo particolarmente interessato nell'aspetto tecnico del *medium*, Hodge preferisce le vecchie SLR analogiche e la pellicola 35mm che restituiscono una fantasia nostalgica e uno stile diaristico. Un'ombra, un indumento, un corpo: al fotografo non serve altro per dare vita ad una storia dell'assurdo. Profondamente ispirato dalla cultura alternativa, da quella indipendente e da quella della *street fashion*, il suo linguaggio figurato distorce gli elementi propri di queste influenze. Il risultato è un'idioma immaginativo ibrido e democratico, universale e allo stesso tempo personale. Le sue immagini sono piuttosto ambigue, estatiche, lascive e i suoi soggetti ricordano in questo senso quelli di Bill Henson. Uomini e donne che non temono di rivelare la loro intimità si mostrano in tutta la loro dimensione carnale o guardano direttamente nella nostra direzione, senza paure, ansie o preoccupazioni.

¹⁰¹ «I found myself drawn to certain images on gay dating sites and Tumblrs – images that I wanted to or thought would be interesting to recreate. One day [...] I inserted these seen images into a fashion shoot I was doing for *Oyster Magazine*, with the hidden purpose of using them for an exhibition [...]. Something I had been keen to explore was the way in which photography as a medium could be perceived – I was interested in the place of the photograph in the gallery versus the photograph as a marker of time and so on. I suppose my instinct was that it was working and I was excited and proud of the results. I'm not 100% sure why it worked and I'm not an academic but I think that's OK...». In Shearer N. "Interview with: Samuel Hodge", in *Try Hard Magazine*, http://tryhardmagazine.com/interview_samuel_hodge, ultimo accesso: giugno 2015. Enfasi mia.

¹⁰² Wolifson C. "Samuel Hodge - Pretty Telling I Suppose" in *Photofile*, vol. 96, primavera/estate 2014-15.

A differenza di Christian Thompson, Samuel Hodge lavora con immagini non-pianificate: le luci artificiali e la sceneggiatura non vengono costruite *a priori*; la storia viene creata sulla momento. Spesso fotografando al chiuso, in interni domestici e familiari come la propria casa o l'appartamento di un amico, i soggetti vivono un momento assai particolare e personale, effimero ed estremamente privato. Simultaneamente rivelando e oscurando l'individuo colto in un brevissimo istante della propria vita, Hodge invita l'osservatore esterno a contemplare figure che sono fenomenologicamente sia vicine che distanti. Se è vero che la politica dell'immaginario *queer* si compone di esperienze 'altre' – forme affettive, sociali e comunitarie profondamente diverse e (non sempre) in contrasto con gli standard della coppia e della famiglia eterosessuale tradizionale –, Hodge ribalta le opposizioni mostrando come il normativo esista anche all'interno delle esperienze lontane.

Se il *transgender* è l'emblema di Gary Carsley e più in generale del nuovo millennio¹⁰³, appare subito chiaro come la sfera visuale degli ultimi anni si sia aperta sempre più all'assegnazione delle categorie (non più) binarie del genere e della sessualità. La loro decostruzione postmoderna risulta essere come visto un segno rappresentativo delle tendenze socio-politiche della contemporaneità. L'*embodiment* di nuove forme rappresentazionali mobili ed ambigue è sintomatico della condizione identitaria di molti artisti di oggi, i quali rifuggono con forza ogni tentativo di *labelling*. Corpi placidamente ribelli capaci di rifiutare con feroce discrezione l'immobilità di un modello bipolare che definisce i ruoli politici e socio-economici del dominatore e del dominato, i soggetti di Hodge si affermano in un mondo forse non (ancora) riconosciuto dalla politica, ma normato da se stessi e dall'occhio discreto del fotografo.

Con lui, 'l'essere gay' "non ha un aspetto, una taglia, un sesso", un carattere immediatamente riconoscibile; costruito in sé semplice ma allo stesso tempo complesso, Hodge dimostra piuttosto quanto sia difficile definirlo e contenerlo. L'omosessualità è qualcosa che rimane solo nel sottotesto e, forse, negli occhi di osservatori variamente sensibili e più o meno ricettivi. I soggetti non sono né quelli di Robert Mapplethorpe né quelli di Leigh Bowery: non vengono mitizzati, tutt'altro. Nelle sue fotografie non vi è alcuna avvenenza fisica né nudità volgare o

¹⁰³ Cfr. Velena H. *Dal cybersex al transgender*, Roma, Castelvechi, 1995; Biglietti A. F. *Identità Mutanti*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 103.

pornografica, alcun eroismo né spettacolarismo. Anzi: l'artista nel mezzo fotografico favorisce le indagini su una materialità maschile quotidiana e sovversivamente innocua; nel rimando di sguardi tra soggetti, tra soggetti e fotografo, tra soggetti e osservatore e tra fotografo e osservatore la rappresentazione visiva del desiderio muta, si perde e si ritrova in se stessa.

Ribaltando i canoni standard (e standardizzati) della fotografia di moda commissionata e trasformandoli in semplici suggestioni, l'immagine risultante è nostalgica, assolutamente intima e per nulla superficiale. Senza un contesto né una storia specifici, queste fotografie stimolano la formulazione di intricate ipotesi sul genere, la sessualità, l'amore, la seduzione, la memoria, la mortalità. Grazie ad un costante equilibrio tra fragilità e forza, tra comicità e gravità, le sue opere hanno successo nel rappresentare con un'intensità dolorosa e allo stesso tempo gioiosa tutti gli esseri umani e le loro esperienze.

La mutazione antropocentrica che negli anni Novanta viene indagata dal rinnovato linguaggio artistico che trova nel corpo il suo luogo di ricerca e protezione influenza in modo evidente l'opera di Hodge. Ormai liberato dal proprio destino sessuale e biologico, in lui la concretezza della carne diventa lo spazio su cui tatuare i codici culturali, sociali e politici di una dimensione che ancora non è universalmente accettata. Riprendendo le parole del filosofo francese Gilles Deleuze, appare evidente come sia il desiderio a muovere i personaggi del fotografo.

Consideriamo i tre grandi strati rispetto a noi, cioè quelli che ci imprigionano più direttamente: l'organismo, la significanza, la soggettivazione. La superficie di organismo, l'angolo di significanza e d'interpretazione, il punto di soggettivazione o di assoggettamento. [...] Disfare l'organismo non ha mai voluto dire uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni, soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni misurate alla maniera di un agrimensore.

[...] il problema non è, o non è solamente, quello dell'organismo, della storia e del soggetto di enunciazione che oppongono il maschile e il femminile nelle grandi macchine duali. Il problema è anzitutto quello del corpo – il corpo che ci viene *rubato* per fabbricare organismi opponibili¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Deleuze G. *Come farsi un corpo senza organi?* [trad. di Guattari F.], Roma, Castelvecchi, 1996, pp. 19-20. Enfasi nell'originale.

In immagini in cui non esiste più un'opposizione esclusiva ma un suo superamento, la possibilità di performare imitazioni del femminile nel maschile e viceversa rompe il tabù della mimesi di genere. Moltiplicando le identità senza fissarle all'idealismo di un fulcro normato, la produzione di Hodge si inserisce in un'economia produttiva a cui dovrebbe sottostare, ma a cui in realtà si oppone, riformando i canoni della moda stessa. Così, il desiderio comunica immediatamente attraverso gli *shooting* commissionati; superando la necessità di un ordine simbolico desueto, il sistema relazionale costruito in questo universo risulta subito stabile e leggibile, ricco di significato e fondatezza.

Certo, in realtà Hodge riorganizza le scene delle fotografie trovate in un modo che è intenzionalmente assurdo. Ciò che è perverso diventa surreale poiché costumi e arredi diventano scadenti ed ovvi. Ad esempio in *Dumb & Dumber* (2014) Hodge ricostruisce la foto segnaletica di due ladri del Colorado che usavano del pennarello indelebile per disegnarsi sul volto delle maschere fatte a mano. La sua appropriazione, però, opta per costosi cosmetici Chanel. Questo conferisce al ritratto un significato interamente nuovo; mentre sembra frantumare il guscio della bellezza e della moda nell'assurdo, il senso di vulnerabilità del ritratto sembra parlare in modo più profondo del desiderio e della bramosia. Qui, l'immaginario erotico gay è sottilissimamente articolato da un *gaze* che si sposta tra fotografo e soggetto e tra soggetto e osservatore.

Nel solco della separazione tra *masculinity* ("maschilità") e *maleness* ("essere maschio") ipotizzata dal teorico americano Jack (alla nascita Judith) Halberstam¹⁰⁵, Hodge in *Dumb & Dumber* mette in discussione la naturalezza con cui le forme maschili incarnano la maschilità. Del resto il concetto di maschilità è, al pari della femminilità (nonché dell'aboriginalità), un discorso pre-costruito; disancorando l'*agency* del truccarsi dal referente biologico femminile, il fotografo mostra la flessibilità della *performance* maschile; attraverso l'uso disordinato del *make-up* ed il sottile rimando alla criminalizzazione la parodizza persino.

La categoria maschilista, tradizionalmente determinante della condizione di potere e superiorità dell'uomo eterosessuale, si espande non solo all'esterno della

¹⁰⁵ Halberstam J. *In a Queer Time and Place*, New York, New York University Press, 2005, p. 99.

struttura patriarcale dominante (e quindi verso le donne)¹⁰⁶, ma anche al suo interno (verso gli ‘altri’ uomini). Il privilegio dell’uomo eterosessuale è ereditato da quello omosessuale; la sua trasparenza, staccata dal corpo conservatore bianco e borghese, è leggibile in tutte le forme di un essere maschio che non ha più bisogno di mascherarsi. A differenza delle teorie di Halberstam, che approfondisce i suoi studi inserendo la componente maschilista nel corpo femminile, Hodge nelle sue fotografie si limita a rivalutare il potenziale performativo del maschile nel maschile, elencando gli scarti e le differenze che, scollati dalla fallacia argomentativa di una logica binaria, si annullano in immagini solo apparentemente auto-referenziali.

L’uomo è uomo e, riappropriandosi della propria pelle, mostra come il rituale omo-sociale ed affettivo sia valido quanto quello dominante. In *This is a Series/This is Serious (FAGS #1)* (2012), una coppia di giovani uomini in biancheria intima si rilassa sul letto, scherzando con complice coinvolgimento in un momento che, in una coppia uomo-donna, sarebbe definito quotidiano e familiare. La delicatezza di questa scena è tuttavia contrastata dalla parola che appare sulla pianta dei loro piedi: «FAG» (“frocio”). Si tratta certo di un’etichetta che li marchia sulla cute, ma è anche una definizione di cui si stanno prendendo gioco, ridendo. Con le loro teste rivolte verso il termine, i loro volti sono anonimi, generalizzati. Affrontando visivamente la crisi binaria dell’eteronormatività, Hodge la frantuma in modo definitivo. Come Catherine Opie fotografa individui di spalle al fine di suggerire un’ambiguità di genere non pienamente accertabile, l’artista strategicamente indirizza lo sguardo fotografico a corpi o parti di corpi anonimi. Senza volto, maschili ma non maschiliste, le gambe di due ragazzi distesi su un letto espongono la loro intimità nel semplice atto di esserci.

Hated and Proud

In uno scatto della serie *Hated and Proud* (2012) [FIG. 21], la generalizzazione delle gambe viene ristretta e allargata attraverso la focalizzazione sui tatuaggi. Stilizzati sulla superficie epidermica di un corpo che non solo è capace di sopportare lesioni e violenze, ma è persino in grado di farsi scudo dell’odio che ricevono, i segni

¹⁰⁶ Halberstam J. *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 2.

trasformano il significato in significante. Trovando motivo di orgoglio per quello che sono in se stessi, i ragazzi *queer* tra fiori e volti baffuti scrivono in modo indelebile e a caratteri chiari e semplici che sono «HATED AND PROUD» (“odiati ed orgogliosi”). Le due parole riassumono quindi l’esperienza di una vita disprezzata perché non contemplata dai canoni eteronormativi. È tuttavia impossibile decifrare le ragioni di questo odio senza gli indizi dell’immagine. La decodifica del messaggio appare elementare: rimanda al rapporto di coppia di queste due paia di gambe. La loro è una trasgressione semplice e silenziosa, eppure profondamente inaccettata da criteri di una nomenclatura discorsiva che, privata di un contesto marcatamente ‘altro’ come nella foto, mostra tutta la sua debolezza.

In direzione ostinata e contraria, Hodge oltre a (de)costruire le espressioni identitarie abilita un racconto intimo e personale. Le modalità documentaristiche, diaristiche e quasi confessionali avviano una narrazione limpida e franca, il cui valore è attestato dall’immagine stessa. Garantendo autenticità e attendibilità, l’immediata legittimità del corpo è esposta in ambientazioni banali che sottolineano un’atmosfera surreale. La transitorietà di un soggetto che non appartiene al luogo in cui è inserito viene rinforzata da questo *setting* precario e provvisorio. Amici, amanti, estranei sono collocati in uno spazio intimo in cui nulla è appeso alle pareti, i letti sono sfatti e sottosopra, gli oggetti sono riparati col nastro adesivo e l’arredamento è minimale.

I due uomini baffuti di *No Guts, No Glory Hole* (2014) [FIG. 22] – uno dei quali è il famoso attore australiano apertamente gay Murray Bartlett – si trovano in un interno spoglio mentre si osservano a vicenda attraverso un enorme buco segato in un pannello di compensato molto più piccolo della soglia della porta in cui è posato. Paradossalmente ricordando e attualizzando la scena del balcone di Romeo e Giulietta, tale testimonianza incarna il senso di finzione recitativa dei rituali del comportamento sessuale. Nello scambio visivo dei due uomini dall’aria tipicamente ed eroticamente anni Ottanta (i cui baffi non a caso ricordano l’indimenticabile ed iconico Freddy Mercury), Hodge apre una voragine sul tema dell’anonimato sessuale rendendo il feticismo omoerotico buffo ed invasivo, rompendo allo stesso tempo il sottile confine tra tenerezza e desiderio viscerale.

L’inquadratura è ampia; il gioco di guardi è beffardo ma serrato, quasi intimidatorio: sfida l’osservatore ad inserirsi nella scena, approssimativamente riproponendo lo scrutinio a cui vengono ancora sottoposti gli omosessuali ogni

giorno. La vergogna, però, ha lasciato spazio alla fierezza di quattro occhi sarcastici che non temono di guardarsi ed essere guardati. Il gesto è assertivo, invita alla curiosità voyeuristica che viene contemporaneamente incoraggiata e disorientata. Ritrovandosi tra l'essere e l'avere, l'osservatore è catturato in un momento privato che viene potenzialmente esteso ad un'infinità di altri sguardi – quelli di tutti.

La corporeità della figura umana emerge per contrasto nell'interno sospeso e vacuo di un ambiente domestico qualsiasi. Come nel ritratto di Bartlett eseguito nel 2014 per la rivista gay *BUTT* [FIG. 23], la significatività di una presenza diretta passa spesso nel corpo nudo o seminudo che ricorda l'atto di un *coming out* materiale. Attivando la referenzialità di una massa corporea reale, la condizione identitaria oltrepassa la dimensione verbale proponendosi in quella del vissuto umano: è un vissuto di carne e sangue; è un vissuto che vive nell'azione di manifestarsi pubblicamente. L'esperienza qui scorre allora attraverso la dichiarazione e l'esposizione di un corpo ed uno sguardo che si dirige verso l'osservatore. L'alterità il più delle volte ritenuta inesistente si palesa nell'istante in cui si auto-dichiara e si impone come reale in una società che invece presuppone e regola la sua invisibilità.

L'esibizione è un'azione politica che, pur funzionando come un passaggio fondamentale sia nella dimensione individuale che quella collettiva, rimanda alla necessità normativa di ordinare le differenze. Già Michel Foucault aveva scorso la natura paradossale della confessione: se l'eterosessuale non sente mai il bisogno di dichiararsi tale poiché il suo *status* è 'naturale' e naturalizzato, all'omosessuale il passaggio pare obbligato. Differenziandosi si (ri)appropria pubblicamente della sua identità sessuale, ma finisce col riassegnare in modo involontario all'eterosessualità il privilegio dello standard. È un processo controverso: passando dall'essere oggetto all'essere soggetto della differenza, la visibilità rischia di limitare la libertà che in prima istanza si proponeva di espandere – minando oltretutto la veridicità di un passato che fino al momento del *coming out* viene percepito come vissuto nella menzogna, come una mimica falsa ereditata dal modello naturale dominante. Rifissando nel cambiamento di segno una categoria che è invece fluida, si rischia di capovolgere e riaffermare la gerarchia negoziata con l'apertura strategica della visibilità.

Tuttavia, il desiderio di essere riconosciuto come trasparente nella propria affermazione visiva e verbale è una necessità. In questa direzione, la fotografia si

pone come un complice impareggiabile nel motivare una tipologia di segni che appare altrimenti «“arbitraria” o convenzionale e artificiale, e quindi meno suscettibile alla disarticolazione del significante e del significato, del segno e del referente, i quali rendono la comunicazione ambigua»¹⁰⁷. Il rapporto diretto col referente fotografico riaggiusta il segno indicale prodotto dall'assenza di un dato reale. Identificandosi con le somiglianze di chi è differente, anche l'identità gay attraversa l'immagine speculare dell'eterosessualità per auto-definirsi, e per di più lo fa all'interno di un *queer magazine* olandese dalle pagine rigorosamente tinte del colore caro a Christopher Dean: il rosa.

Sferzante e combattiva quanto quella di Tracey Moffatt, la componente politica nei lavori di Hodge che affrontano il tema della sessualità è spesso sottile. Benché le allusioni omosessuali siano frequenti e innegabili, le sue foto sono intensamente personali e allo stesso tempo altamente universali. Riconoscendo ciò che l'accomuna all'altro, Hodge propone la socialità di un rito né esclusivamente omosessuale né esclusivamente eterosessuale, ma che appartiene invece in modo intrinseco ad entrambe. Ri-contestualizzando gli elementi trovati nell'oceano del web, le sue immagini filtrano l'universale, lo rendono personale e infine lo restituiscono in un'esperienza in cui tutti si possono ritrovare.

In questo sistema circolare, le contraddizioni di un'esperienza 'altra' sono allora appianate dalle somiglianze che accomunano il segreto (s)velato all'aperta 'normalità'. Il processo di rafforzamento attivato dalle fotografie offre una riconoscibilità visiva che traccia un corpo che potrebbe essere di chiunque; un corpo individuale ma consapevole di essere multiplo, flessibile nel tempo e nello spazio. Costruendo un'alternativa nella differenza, Hodge normalizza ciò che appare diverso solo se divorato in un contesto estraniante. La sua fotografia funziona allora come un *coming out* ribaltato di segno: è un moto di estroversione che nel confronto coll'esterno mostra i caratteri analoghi, non quelli discordi. La verità viene raggiunta certo non senza problemi, ma il confronto tra le due società risulta armonizzato, unificante e fecondo.

D'altra parte, il carattere certificante del mezzo fotografico è utile nel testimoniare i comportamenti più quotidiani e forse persino banali. La poetica della presenza registra il *continuum* di un'esistenza individualmente globale; non è un caso se

¹⁰⁷ Tyler C. A. "Passing, Narcissism, Identity and Difference", in *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, no. 6, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 230.

Hodge accorda poco importanza all'aspetto tecnico-formale: questa particolarità stilistica è un'espedito che chiarisce la vicinanza (fisica e sentimentale) tra fotografo e soggetto. È un tipo di estetica che si rifà alla relazione paritaria di Carol Jerrems, ai canoni delle collezioni diaristiche e a quelli dei grandi fotografi degli anni Novanta, come Wolfgang Tillmans o Nan Goldin. L'artista, pur non imponendo la sua presenza all'interno dell'inquadratura, è una componente dell'immagine:

[q]ui non si sta parlando di una delega, da parte dell'autore, del proprio "io" alla componente linguistica dell'opera, ma di una partecipazione "fisica" comprensibile solo se si è disposti a concepire la fotografia come gesto, come comportamento, come esercizio di tutto il proprio essere nei confronti del mondo. La camera [è] un'effettiva estensione di sé con la quale toccare, sentire, accarezzare il soggetto¹⁰⁸.

Riprendendo i dettami del diario, Hodge (ri)propone le logiche lineari di collocazione, movimento ed identificazione tali e quali a quelle etero-sociali e sessuali. Del resto, non tutti gli uomini gay (né le donne lesbiche o i transessuali) conducono uno stile di vita estremamente radicale; anzi, esistono tratti di vita comuni che non scaturiscono affatto dall'identità sessuale o di genere. La pianificazione di una giornata, ad esempio, non è omosessuale o eterosessuale. In queste tipologie di situazioni standard e familiari, allora, come direbbe Sigmund Freud, «il perturbante» non è l'extraterrestre di Luke Roberts, ma «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»¹⁰⁹. Nell'aggiunta artistica di ciò che è sempre stato rifiutato ed occultato in quanto marginale e dominato, in *Ryan and Ben Kissing* (dalla serie *Julia Like Metal and Making Out*, 2009-10, realizzata per *Russh Magazine*) la registrazione di un bacio sulla guancia tra due uomini è l'inconsueto, l'inabituale normalizzato nella testimonianza fotografica che lo rivela universalizzando ancora una volta nel nero dell'ombra i loro visi.

In *Hated and Proud (Pee)* [FIG. 24], del 2013, l'inaccettabile raggiunge la sua massima irruenza nella rappresentazione dei liquidi corporei che, non senza poche polemiche, vengono reconsiderati con ironia e disinvoltura. Alle secrezioni umane

¹⁰⁸ Marra, 2012, p. 268.

¹⁰⁹ Freud S. 1919 "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 270.

viene tradizionalmente attribuito un connotato negativo; culti e rituali estremamente codificati ne regolano sin dall'antichità le percezioni sociali. Sputo, lacrime e urina rappresentano una contaminazione pericolosa che superando i limiti del corpo perturba la propria identità e l'ambiente esterno. Come nota la studiosa francese Julia Kristeva «ogni abiezione è riconoscimento della mancanza fondatrice di ogni essere, senso, linguaggio, desiderio»¹¹⁰. Il rischio di contagio qui si insinua di conseguenza nello spazio reso debole dall'immobilità di una struttura sociale e culturale rigida e inflessibile.

Come accade intorno alle fessure della memoria sociale che dimentica la storia aborigena, è in questo sito minato dalla crisi che l'estraneo – il germe della malattia e delle pratiche erotiche percepite come pericolose (ovvero il *pissing*, ma più profondamente il sesso gay) – attiva la paranoia di una società stretta dall'ansia di dover igienizzare qualunque atteggiamento alieno, sporco o presunto patologico, anche quando prodotto dal proprio corpo. Il desiderio è fluido ed il fluido è un canale di scambio del desiderio, ma anche della minaccia; e per questo va fermato. Ecco allora che davanti alla finestra di una stanza vuota la presenza di uno schermo protettivo divide i due ragazzi. La lastra di vetro blocca non solo il veicolo contaminante, ma anche il piacere. Attraverso l'inversione tagliente e derisoria di una pratica sessuale estrema, la paura collettiva che assegna all'oralità la significazione di una frontiera fisica che non ammette l'impuro – e quindi non solo lo scarto del corpo, ma anche l'abiezione e quindi la differenza sessuale – viene sovvertita e le gerarchie culturali vengono rinegoziate nel profondo.

Quasi reduce della sorpresa surrealista scaturita dall'accostamento tra «la macchina da cucire e l'ombrello»¹¹¹ di Lautréamont, Hodge è ironico ma irriverente, acuto ma pungente, e rimane al di fuori di un cortocircuito intrinsecamente *queer*. Realizzate a vivo, le sue immagini normalizzano l'inatteso; componendosi intorno ad uno sguardo *voyeur*, attirano la partecipazione emotiva di un osservatore spiazzato dalle contraddizioni interne¹¹². In *Ticket Still Available* (2012) la disinvoltura di un

¹¹⁰ Kristeva J. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981, p. 7.

¹¹¹ Sontag S. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [trad. di Capriolo E.], Torino, Einaudi, 2004, p. 47.

¹¹² Cfr. Wolifson, 2014-15.

gruppo di bei ragazzi gioiosamente raccolti nell'angolo di una stanza è giustapposta alle parole dure dei testi omofobi scritti sui cartelli che tengono nelle loro mani. «FAGS DIE GOD LAUGHS» (“I finocchi muoiono dio ride”); «AIDS IS THE CURE!» (“L’AIDS è la cura!”); «KIDS NEED A MUM + DAD» (“I bambini hanno bisogno di mamma + papà”). Le parole sono quelle delle nota Westboro Baptist Church; tuttavia questi prestanti modelli di maschile perfezione non stanno urlando nelle strade: anzi, dirigono dei grandi e caldi sorrisi all’obiettivo. Qui – come in tutti i lavori di Hodge – l’intenzione non si accorda all’azione; nel momento del fenomeno le aspettative vengono scosse e l’osservatore è invitato a guardare oltre, in profondità e con più attenzione per indovinare non solo cosa sta accadendo realmente, ma anche e soprattutto qual è il vero soggetto (e potere) della fotografia.

CONCLUSIONE

Le pratiche artistiche contemporanee qui discorse facilitano l'esistenza e la ricettività di punti di vista ibridi tentando di correggere sia le rotte della memoria sociale che i moti dell'*agency* e le politiche umane. Sciogliendo le ripetizioni imposte dall'alto in reiterazioni in cui è il soggetto a deciderne consapevolmente i movimenti e le direzioni, il concetto di decostruzione derridiana su cui sviluppo tutto il mio pensiero non è un arrivo, ma un punto di partenza. Animando giovani talenti che nella loro individualità rigettano criticamente la staticità dell'immagine 'tradizionale' dell'australiano "bianco, virile, perfetto", l'*agency* indigena e quella gay-lesbica vengono qui elevate a campioni di una società di cui non esiste una visione totale e unica, ma è anzi discontinua, disorganica e disorganizzata.

È allora più precisamente sulla e nella fotografia che taglio, scompongo e decostruisco, arrivando a cucire un abito che non rappresenta la conclusione di un lavoro, ma l'attività necessaria ad imbastirlo. Capace non solo di rispecchiare il mondo esterno già dato, ma di costruirne subito *altri*, il mezzo fotografico mi si è offerto come uno strumento metodologico immediato nell'esplorazione di nuovi spazi fisicamente, mentalmente e socialmente ibridi. Realizzato in presenza del proprio referente, lo scatto è testimonianza ed esame dell'istante di realizzazione e della società che l'ha messo al mondo. Criticandoli entrambi, ne sfonda i confini dall'interno.

In un dichiarato processo di focalizzazione interna multipla, è in particolare nella 'presente' presenza di Christian Thompson e di Samuel Hodge che ho trovato il giusto equilibrio tra attendibilità ed affidabilità della narrazione. In questo senso, le loro produzioni fotografiche riflettono in prima persona l'esperienza di un'identità per quello che è: un vissuto personale e nient'affatto idealizzato. Frammenti finiti in se stessi, i loro scatti sono tuttavia in grado di sintetizzare almeno in parte l'infinità di racconti che il più delle volte sono stati estinti nelle repressioni culturali e storiche attuate dal dominante. Anche per questo, definire i due artisti "*Aboriginal*" o "*Queer*" è oltre ogni categorizzazione un 'insulto': lo è sia verso la mobilità del loro essere che verso la varietà della loro produzione, nonché verso l'eterogeneità delle esperienze più ampie e complesse che questi due epiteti vorrebbero racchiudere.

Queste immagini ricordano anzi allo spettatore (e al lettore) la parzialità e la mediazione di un linguaggio (non solo) visivo che deve essere ascoltato in relazione all'insieme più ampio di storie e prospettive che abitano sia un paese multi e cross-culturale come l'Australia, sia l'intera modernità. Stratificate e ibride, le loro percezioni sono anticonformiste, non anarchiche. Thompson e Hodge decostruiscono l'australiano bianco eterosessuale non per riformare la sua neutralità sostituendola con un'altra. Al contrario: l'assunzione di un nuovo punto di vista critico risponde alla necessità di scomporre questa singolarità statica ammettendo al suo interno le differenze. Qui, come suggerito e sperato dallo stesso Derrida, la decostruzione vince poiché non neutralizza semplicemente le opposizioni metafisiche, ma più sofisticatamente sfugge al campo del suo binarismo, aprendolo. Estroflettendosi all'esterno, la loro soggettività di riferimento mostra la convivenza di caratteri analoghi, e non più l'aridità di quelli discordi.

Nel processo di (de)costruzione della soggettività e della società, le attività degli artisti delle culture dimenticate si confermano come immagini che si (auto)interpretano rappresentazione e comunicazione del loro stesso essere e prodotto mentale, e non come verità assolute. Recuperando fatti, notizie, nomi ed immagini altrimenti perduti, questi artisti/collezionisti ispezionano e filtrano il materiale trovato per ridistribuirlo nello spazio e nel tempo. Costruendo una contro-memoria attraverso la carta e la tela, l'inchiostro ed il colore, attraverso le fotografie e gli oggetti effimeri come gli abiti e gli accessori, diventano archivisti che colmano i vuoti dall'inventario storico con la presenza del non-più-nascosto. Nella trasmissione del sapere (ri)trovato, scopro allora come l'archivio si fa lutto e monumento, un sito bagnato dalle lacrime della perdita e dal sudore della (ri)edificazione in cui viene ricordato il passato, registrato il presente ed iscritto il futuro.

Rivelando anche le difficoltà con cui le loro verità vengono raggiunte, i due *photo-media artists* seguono e livellano il cammino già battuto da artisti come Tracey Moffatt e Brook Andrew. Ri-asfaltandolo, attestano quanto la distanza tra l'io' e l'altro' sia non solo estremamente ridotta, ma anche irta di ostacoli. Sfidando ogni descrizione prescrittiva con una produzione (e una vita) né aborigena né *queer*, l'ironia e l'ambivalenza sono i tratti fondamentali di racconti ed esperienze che sfuggono all'indice primario dell'identità: l'apparenza. Nell'erosione del potere e del senso di legittimazione dei paradigmi convenzionali, l'immagine non è più tutto: conquistando

nella fotografia (e anche nel video o nelle installazioni) una consapevolezza sempre maggiore non solo del sé artistico ma anche del sé individuale, nella (rap)presentazione delle proprie identità e della propria arte gli interventi strategici di Thompson e Hodge invitano curatori e critici a gestire in modo differente le impressioni che scaturiscono dalle modalità con cui le loro opere e la loro stessa persona vengono esposte al pubblico, avviando una rivalutazione della loro pozione sociale nel mondo.

Costruendo luoghi alternativi, anonimi, uniformati, quasi apocalittici ma in cui chiunque – sia nero che bianco, sia eterosessuale che gay – si può riconoscere, le fotografie di Thompson e Hodge propongono con forza una situazione ‘post-teorie’ e ‘post-etichette’. Tra scienza e arte, la referenzialità del loro mezzo rende l’immagine un *ready made* il cui *status* sostituisce alla rappresentazione unica e auratica dell’arte tradizionalmente ‘alta’ una presentazione performativa e una presenza diretta che attaccano le categorie dominanti. Sfumandone i confini, l’identità ‘indigena’ di Thompson e quella ‘gay’ di Hodge attraversano sì l’immagine speculare della bianchezza e dell’eterosessualità per auto-definirsi, ma come il rapporto diretto col referente fotografico riaggiusta il segno indicale prodotto dall’assenza di un dato reale, le loro descrizioni dissolvono l’artificiosità dei costrutti storicamente determinati e socialmente riprodotti facendo emergere nella loro decostruzione le somiglianze di chi è differente, e non le differenze di chi si somiglia.

Il loro genio artistico si (im)pone quindi come cittadino di un’urbe del futuro in cui la popolazione è cosmopolita e la memoria sociale è plurima. Né indigena né gay, la loro è semplicemente arte - un’arte contemporanea che nel taglio individuale raccoglie l’incarnazione di esperienze umane universali. Rimescolando il ‘basso’ nell’‘alto’, l’oppresso nell’oppressore, il *coming out* fotografico rovescia l’indicalità della confessione. De-costruendo e (ri)conciliando *Aboriginality* e cosmopolitismo, *queerness* ed eteronormatività, la referenzialità ad una massa corporea reale supera la discorsività della dimensione verbale in cui sono create le differenze (e in cui Judith Butler si ritrova ad elaborare i suoi argomenti) per entrare nella materialità del vissuto. Manifestandosi pubblicamente nel tangibile, i loro corpi sono tridimensionali, multi-strato, concreti: vivi. Guardano l’osservatore e a loro volta, nella loro nuova trasparenza, *esigono* di essere guardati.

Sia in *Humpty Away from Home* (2009) [FIG. 20] che nel ritratto di Murray Bartlett del 2014 [FIG. 23] la gerarchia negoziata con l'apertura strategica della visibilità non fissa il cambiamento di segno di identità che per loro stessa costituzione sono fluide, ma asseconda la mobilità del desiderio e il suo bisogno di essere riconosciuto come trasparente. In una società che necessariamente si identifica nel non-essere – ‘non-essere subalterno’ implica l'esclusione dell'essere nero e dell'essere omosessuale dal rappresentabile – queste immagini auto-dichiarano l'esistenza dell'alterità nei luoghi del dominatore. Azione estetica ed individuale quanto politica e collettiva, l'esibizione del sé scavalca il paradosso foucaultiano dell'ammissione di una colpa togliendo all'‘essere bianco’ e all'‘essere eterosessuale’ il privilegio dello standard.

Se parlare è un evento che prepara alla visibilità, la verbalizzazione non deve però chiudere lo spazio tra referenziale e performativo: la rappresentazione artistica non deve concludersi in un discorso fine a se stesso. Ecco perché ho infine illustrato come siano le stesse arti non-più-invisibili ad argomentare in se stesse il rifiuto dell'immobilità mentale delle categorizzazioni e della dissociazione spaziale a cui sono spesso assoggettate, motivando e pretendendo la condivisione degli stessi luoghi espositivi e sociali di ciò che è sempre stato percepito come trasparente. In questa nuova situazione, il linguaggio (testuale o visivo) rischia però di (ri)costruire attraverso se stesso una nuova apologia che finisce col de-(omo)sessualizzare l'omosessuale o de-aboriginalizzare l'indigeno, esponendoli ad operazioni di banale normalizzazione.

Lungi dal voler soccombere all'ennesima minaccia dell'era del globalismo e del capitalismo che omogeneizzano ogni aspetto della vita contemporanea, l'identità si difende anche da questo automatismo spingendosi nel mercato. Se le relazioni umane sono un *continuum* sempre più profondamente ed inevitabilmente mediato e codificato dalle immagini, tale strategia parrebbe un controsenso, ma sono gli stessi processi di commercializzazione a riuscire a rinforzare il senso di apparenza tribale alla comunità indigena o gay. Entrando volontariamente in una *consumer culture* che la vuole ridurre a mero utente non-politico ma economico, l'identità rinforza se stessa ‘vendendo’ il suo concetto di autenticità ad un mercato (di nicchia) che nell'espansione verso qualsiasi prodotto culturale vorrebbe solamente ridurla ad *lifestyle* da assimilare e da cui trarre profitto. La conquista del successo non è facile;

nella demolizione dell'immobilismo dei confini identitari, ho sottolineato però come molti degli aspetti del linguaggio (come l'odio insito nel termine «fag» o «black»), dei valori intrinseci (l'omo-affettività o il rapporto uomo/natura), dei simboli (il colore rosa o arancio) e degli eventi (il Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras o il Survival Day) vengono resi volutamente ed eccessivamente enfatici al fine di auto-dotarsi di una corazza protettiva e allo stesso tempo aggressiva che sappia condizionare anche nell'(auto)ironia l'ambiente senza rimanerne vittima.

Obbligato a resistere alle leggi della globalizzazione e della *consumer culture*, nonché alla strumentalizzazione della dialettica della parità dei diritti, il non-normativo non può diventare il fantasma di se stesso, non può vincolare: deve legittimare e liberare. Lottando attivamente anche con e nell'arte la diffusa situazione di torpore politico in cui (parte del)l'Occidente è incastrato, il femminismo della differenza, la *queer theory* e la critica post-coloniale stanno attualmente sorpassando i limiti e le contraddizioni delle proprie riflessioni per (ri)aggiustarsi nella contingenza del presente in strumenti che possano favorire una politica atta a generare non solo riconoscimento, ma anche difesa e profitto. Si tratta di scopi e necessità sia culturali che sociali ed economici che nelle arti trovano un ottimo ausilio.

Dopo ormai più di duecento anni, l'arte influenza e continua ad influenzare la visione che gli australiani hanno di se stessi, della propria società e del proprio paese. In questo senso, l'occorrenza della decostruzione di Jacques Derrida nelle immagini dell'arte australiana ricapitola la necessità di demolire i costrutti stratificati dell'ontologia nazionale. Facendo (ri)emergere il senso originario e (talvolta) perduto della discorsività del linguaggio e della sua logica, l'bridazione relazionale che disarticola e fa esplodere le prospettive è il sostegno a cui sia io che gli artisti ci appoggiamo muovendoci su un terreno già minato dalla crisi. Trasformandolo e diffondendolo, è in questo spazio simbolico che abbiamo interrogato il modello dell'oppressore, anatomizzando i modi in cui la sua tradizione si è costituita ed imposta. Il nostro fine però non è la demolizione di questo assioma indipendente, ma la sua comprensione e la sua estensione in direzioni di aggiornamenti innestati dalle narrazioni minori.

Del resto, giocando un ruolo critico nell'evoluzione della politica identitaria e nazionale dell'Australia stessa, spaziando dalle rappresentazioni iconiche di significato nazionale ed internazionale alla documentazione della vita quotidiana, questo

progetto di ricerca dimostra come le immagini abbiano testimoniato, registrato e siano persino capaci di anticipare i cambiamenti sociali, politici e culturali del continente nuovissimo, e non solo. Questa tendenza è di fatto comune a tutte le realtà dell'Occidente globalizzato (post-coloniale o meno), le quali si sono consolidate in un unico racconto storico maggioritario rafforzato dall'elisione di qualsiasi narrativa classificata come debole e trascurabile.

In questo cosmo monolitico, tali meccanismi di fare ed intendere l'arte non sono esclusivamente regolati da movimenti di pensiero, ma anche e soprattutto da azioni politiche nient'affatto innocenti. Sia quando creati che quando interpretati, i discorsi che scaturiscono dall'analisi delle rappresentazioni delle identità possibili segnano direzioni prospettiche che guardano se stessi e che guardano gli altri. In quanto prodotti di una soggettività di riferimento ben precisa – la quale si costruisce fondamentalmente nel confronto-scontro con l'esterno, questi sguardi sono sempre parziali e faziosi, nonché subordinati al senso di appartenenza ad una data realtà o collettività (o a quella che percepiamo come maggiormente vicina al proprio essere). «Il processo attraverso il quale, per tutti gli individui nella società, viene costruita la soggettività»¹, ovvero l'esperienza, non può però giustificare le interpretazioni, né tantomeno può diventare l'autorità fondativa della conoscenza; al contrario, storicizzandola e storicizzando le identità che produce, questo studio rimarca come l'esperienza debba farsi oggetto della spiegazione stessa.

Se sono le esperienze a dare valore alle identità, pensare l'esistenza di un'identità – nazionale, aborigena, omosessuale o qualsiasi *altra* – è un atto mentale necessario, ma assai pericoloso; il rischio di mitizzare l'identità è parecchio elevato. Certo, lo scudo nazionale, come quello indigeno o gay, fornisce protezione e dignità a chi non ne ha mai avute: finché ci sarà discriminazione, rifiuto e violenza, la necessità di legittimare la propria condizione traumatica rimarrà sempre forte. Riconoscendo la natura arbitraria, deduttiva e precostituita di un discorso simile, le mie indagini però si allontanano dalle dinamiche assicuranti un unico modello identitario. Anzi: cercano di restituire un rivalutazione esistenzialista ed esistenziale (non solo del presente ma anche del passato) capace di riformulare l'intera Storia (partendo da quella dei

¹ de Lauretis, 1984, p. 159.

discriminati) adottando attraverso l'ibridismo artistico tanti punti di vista, i quali risultano tutti altrettanto validi nella legittimazione dall'individualità che li organizza.

In definitiva, entrando nell'agenda del rappresentabile e sfondando i muri (mentali) tra finzioni e realtà, le mie analisi – che attraverso le immagini si concentrano sulle modalità socio-politiche di formazione delle identità possibili – si possono rammentare nell'arte in tre punti. Primo: nella propria affermazione visiva e discorsiva, le rappresentazioni sono una pericolosa ma potente arma a doppio taglio. A lungo luogo di un rifiuto imperialista che ha celebrato la superiorità dell'oppressore, ho però dimostrato come l'arte australiana si sia fatta più di recente promotrice dell'accettazione e della regolarizzazione di una pluralità di identità che sono in grado di co-esistere senza escludersi a vicenda. Benché nella pratica esistano ancora delle resistenze, attualmente nella teoria ogni tentativo di catalogazione binaria dell'arte e dalla società che la partorisce risulta non solo fuorviante e restrittivo, ma anche inadatto a contenere situazioni che, per loro stessa natura, sono create da socialità mobili e contestate.

Secondo: la rivoluzione del sistema gestionale e ricettivo dell'arte australiana contemporanea è già stata accesa. La spinta – che (senza sorprese) viene dal 'basso' e va verso la giusta collocazione in un'Australia sempre più globale – è stata messa in moto dagli artisti delle tre e più generazioni passate. Accelerato da artisti contemporanei che sono curatori e *manager* non solo di se stessi ma anche dell'interno delle proprie opere, il cambiamento è già da loro diretto e redatto. I nuovi criteri espositivi ed interpretativi secondo cui consumare non solo il loro lavoro ma anche la loro persona sono scritti proprio dalle loro opere.

Terzo: in fotografia, oltre la dimensione artistica è quella sociale ad emergere in modo sempre più prepotente ed urgente. Precursori di un prossimo futuro, artisti come Christian Thompson e Samuel Hodge non solo col e nel loro corpo protestano contro ogni forma di *labelling*, auspicandone la fine; ma nella presentazione di un'arte che vuole essere definita semplicemente 'australiana', mirano più sottilmente anche al riconoscimento politico che spetta loro, anticipando e guidando quelli che sono i bisogni e le necessità di una società (più o meno in)consciamente pronta a negoziazioni non più rinviabili – negoziazioni politiche, sociali e culturali che, né *Aboriginal* né *Queer*, nell'arte hanno già trovato una vittoria.

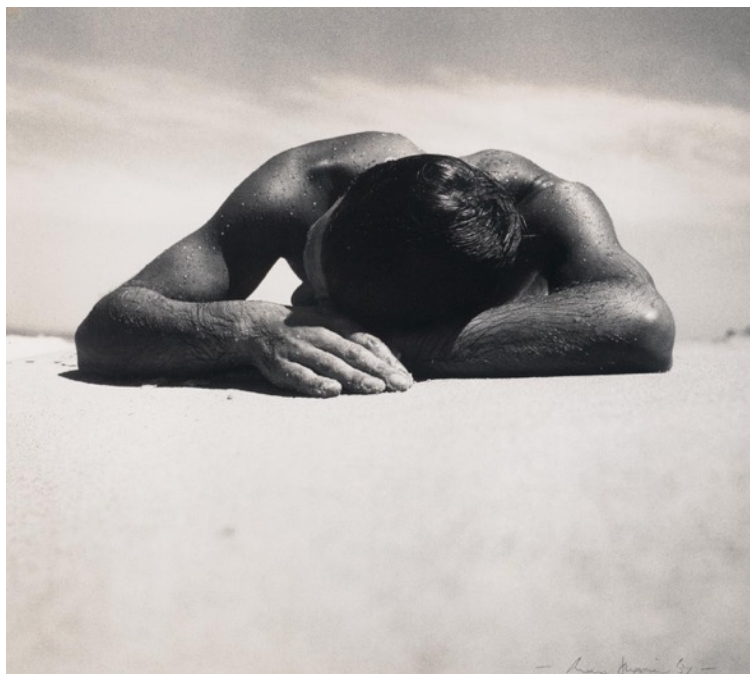
APPARATO ICONOGRAFICO



[FIG. 1] Tom Roberts (1856-1931), *Shearing the Rams* (1890), olio su tela, 183,3 × 122,4 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



[FIG. 2] George W. Lambert (1873-1930), *A sergeant of the Light Horse in Palestine* (1920), olio su tela, 62 × 77 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



[FIG. 3] Max Dupain (1911-92), *Sunbaker* (1937), stampa fotografica in bianco e nero ai sali d'argento, 43,2 × 37,7 cm, National Gallery of Australia, Canberra.



[FIG. 4] Charles Meere (1890-1961), *Australian Beach Pattern* (1920), olio su tela, 391,5 × 122 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.



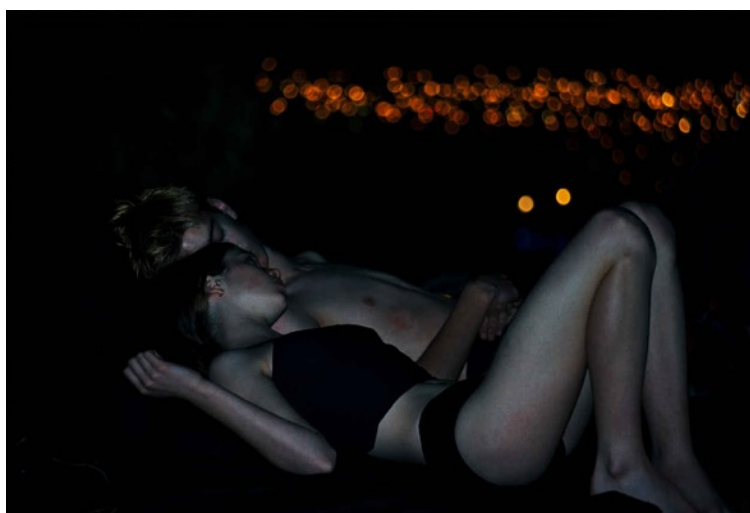
[FIG. 5] Carol Jerrems (1949-80), *Vale Street* (1975), stampa fotografica in bianco e nero ai sali d'argento, 30,4 × 20,1 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.



[FIG. 6] Ricky Maynard (n. 1953), *Untitled*, dalla serie *No More than What You See* (1993), stampa fotografica in bianco e nero ai sali d'argento, 46 × 29 cm, Museum of Contemporary Art, Sydney.



[FIG. 7] Tracey Moffatt (n. 1960), *Something More #1*, dalla serie *Something More* (1989), stampa fotografica a colori, 131,7 × 102,6 cm, Museum of Contemporary Art, Sydney.



[FIG. 8] Bill Henson (n. 1955), *Untitled #110* (1990-2000), stampa fotografica digitale, 180 × 127 cm, per gentile concessione dell'artista e Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney.



[FIG. 9] Jonathan Jones (n. 1978), *untitled 2012 (Murray River Red Gum Tree)* (2012), installazione *site specific*, dimensioni variabili, Art Gallery of South Australia, Adelaide.



[FIG. 10] Daniel Boyd (n. 1982), *King No Beard* (2007-08), olio su tela, 178,9 × 290,7 cm, National Gallery of Australia, Canberra.



[FIG. 11] Tony Albert (n. 1981), *ASH on Me* (2007-08), posaceneri in metallo e ceramica su *lettering* in vinile, 190 × 150 cm, National Gallery of Australia, Canberra.



[FIG. 12] Tony Albert, *Optimism #5*, dalla serie *Optimism* (2008), stampa fotografica digitale, 80 × 80 cm, per gentile concessione dell'artista e Sullivan+Strumpf, Sydney.



[FIG. 13] Nick Knight (n. 1958), *Untitled (Leigh Bowery with Skull)* (1992), stampa fotografica a colori, dimensioni n/d, ©Nick Knight.



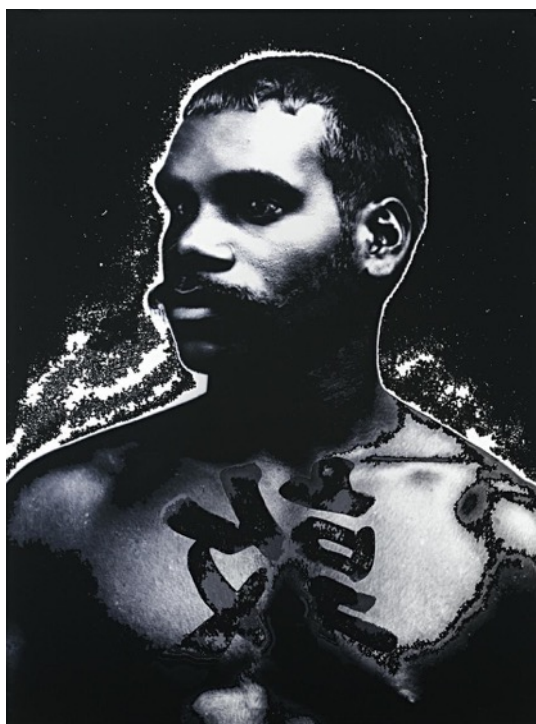
[FIG. 14] Gary Carsley (n. 1957), *Astria Portia 1* (2013), *monoprint* LAMBDA su muro e applicata ad una sedia IKEA Gilbert, 240 × 240 × 65 cm, per gentile concessione dell'artista e Thatcher Projects, New York.



[FIG. 15] Kurt Schranzer (n. 1965), *Young Skateboarder* (2006), inchiostro e *collage* su carta, 56 × 76 cm, per gentile concessione dell'artista.



[FIG. 16] Christopher Dean (n. 1963), *I Arrived in Australia as a Tourist in 1974 after Meeting an Australian Man in Buenos Aires (Juan Dávila)* (2011), olio su tela, dimensioni n/d, per gentile concessione dell'artista e Alaska Projects, Sydney.



[FIG. 17] Brook Andrew (n. 1970), *Sexy and Dangerous II* (1997), stampa DuClear® su Perspex®, 108,0 × 144,5 cm, per gentile concessione dell'artista e Gallery Gabrielle Pizzi, Melbourne.



[FIG. 18] Christian Thompson (n. 1978), *Energy Matter*, dalla serie *We Bury Our Own* (2012), stampa fotografica digitale, 100 × 100 cm, per gentile concessione dell'artista e Kluge-Ruhe Museum, Charlottesville.



[FIG. 19] Christian Thompson, *Untitled #5 (Pink Kangaroo Paw)*, dalla serie *Australian Graffiti* (2008), stampa fotografica LAMBDA, 100 × 100 cm, per gentile concessione dell'artista e Michael Reid, Sydney.



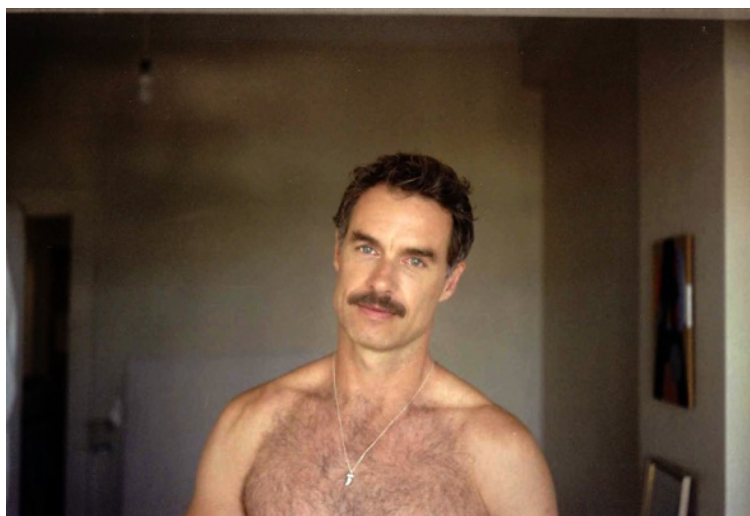
[FIG. 20] Christian Thompson, *Humpy Away from Home*, dalla serie *Lost Together* (2009), stampa fotografica digitale, 100 × 100 cm, per gentile concessione dell'artista.



[FIG. 21] Samuel Hodge (n. 1978), *Hated and Proud* (2012), in *Oyster Magazine* no. 100, agosto 2012, stampa fotografica a colori, dimensioni n/d, per gentile concessione dell'artista e Alaska Projects, Sydney.



[FIG. 22] Samuel Hodge, *No Guts, No Glory Hole* (2014), stampa fotografica a colori, dimensioni n/d, per gentile concessione dell'artista e Alaska Projects, Sydney.



[FIG. 23] Samuel Hodge, *LOOKING Heartthrob Murray Bartlett Photographed by Samuel Hodge for BUTT* (2014), in *BUTT Magazine*, febbraio 2014, stampa fotografica a colori, dimensioni n/d, per gentile concessione dell'artista.



[FIG. 24] Samuel Hodge, *Hated and Proud (Pee)* (2013), stampa fotografica digitale, dimensioni n/d, per gentile concessione dell'artista e Anna Pappas Gallery, Melbourne.

Le immagini qui riprodotte sono soggette a copyright e hanno mero scopo illustrativo e didattico.

BIBLIOGRAFIA

- “A Sergeant of the Light Horse”, in *George W. Lambert Retrospective: Heroes and Icons*, <http://nga.gov.au/exhibition/lambert/Detail.cfm?IRN=162564>, ultimo accesso: gennaio 2016.
- Albert T. “Optimism”, in Barkley G. (ed.) *String Theory: Focus on Contemporary Australian Art*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2013.
- Aletti V., Opie C. & Meyer R. “Queer Photography?”, in *Aperture*, primavera 2015, no. 218, pp. 26-31.
- Algeo J. & Algeo A. “Among the New Words”, in *American Speech*, vol. 63, no. 4, 1988, pp. 345-52, <http://doi.org.ezp.lib.unimelb.edu.au/10.2307/455265>, ultimo accesso: gennaio 2016.
- Allen C. *Art in Australia: from Colonization to Postmodernism*, Londra, Thames & Hudson, 1997.
- Allen D. W. “Lesbian and Gay Studies. A Consumer’s Guide”, in Foster T. *The Gay ‘90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer studies*, New York, New York University Press, 1997, pp. 23-50.
- Altman D. “(Homo)sexual Identities, Queer Theory and Politics”, in Stokes, (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997. pp. 105-14.
- Altman D. “Interview with Gore Vidal”, in Denny M., Ortleb C. & Steele T. (eds.) *The Christopher Street Reader*, New York, Coward McCann, 1983, pp. 295-9.
- Altman D. “The Creation of Sexual Politics in Australia”, in *Journal of Australian Studies*, vol. 20, 1987, pp. 76-82.
- Amadio C. *Il tempo dell’altro in J. Derrida*, Torino, G. Chiaparelli Editore, 2012.
- Appadurai A. 1996 *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* [trad. di Vereni P.], Roma, Meltemi, 2001.
- Araeen R. “The Art of Benevolent Racism”, in *Third Text*, vol. 14, no. 51, 2000, pp. 57-64.
- Argentieri S. “Memoria nella psicoanalisi”, in *Dizionario di Medicina*, in *Enciclopedia Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria-nella-psicoanalisi_\(Dizionario-di-Medicina\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria-nella-psicoanalisi_(Dizionario-di-Medicina)/), ultimo accesso: dicembre 2015.

“Artist Talk with Liam Benson”, in *Art Monthly Australia*, <http://2015.artmonthsydney.com.au/talks/artist-talk-with-liam-benson/>, ultimo accesso: gennaio 2016.

“Artists undiscovered: Samuel Hodge”, in *Art Collector*, <http://samuelhodge.com/text.php?text=20150828161345>, ultimo accesso: ottobre 2015.

Attwood B. “Introduction”, in Attwood B. & Arnold J. (eds.) *Power, Knowledge and Aborigines*, Bundoora (VIC), La Trobe University Press & National Centre for Australian Studies, 1992, pp. i-xvi.

Augé M. 1992 *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità* [trad. di Rolland D.], Eleuthera, Milano, 1993.

“Australia Council for the Arts”, in *Australian Government*, <http://www.australia.gov.au/directories/australia/australia-council>, ultimo accesso: gennaio 2015.

“Australian Modern and Contemporary Art”, in *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/public/page/themes/australiancontemp>, ultimo accesso: dicembre 2015.

Bagshaw E. “Aboriginal languages to become new HSC subject”, in *The Sydney Morning Herald*, 1 dicembre 2015, <http://www.smh.com.au/national/education/aboriginal-languages-to-become-new-hsc-subject-20151130-glbs3w.html>, ultimo accesso: gennaio 2016.

Baily J. C. “L’immagine assoluta. Tempo e fotografia” in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo* [a cura di Ferrari F., trad. di Borgese E.], Milano, Mondadori, 2007, pp. 77-104.

Banner S. ““Why Terra Nullius?” Anthropology and Property Law in Early Australia”, in *Law and History Review*, vol. 23, no. 1, 2005.

Barrett J. & Millner J. *Australian Artists in the Contemporary Museum*, Surrey, UK & Burlington, USA, Ashgate, 2014.

Benjamin W. “A Small History of Photography”, in *One Way Street and Other Writings*, Londra, Verso, 1979.

Berger M. “The Critique of Pure Racism. An Interview with Adrian Piper”, in *Afterimage*, vol. 18, no. 3, ottobre 1990, pp. 78-98.

Biglietti A. F. *Identità Mutanti*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

“Biography”, in *Christian Thompson*, 2014, <http://www.christianthompson.net/#!/biography/c1fam>, ultimo accesso: gennaio 2016.

- Boer R. “Marx, Postcolonialism, and the Bible”, in Moore S. D. & Segovia F. F. (eds.) *Post-colonial Biblical Criticism: Interdisciplinary Intersections*, Londra, T. & T. Clark International, 2005, p. 166-83.
- Bonyhady T. “A National Landscape”, in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Bonyhady T. “To Quit Barbarous for Civilized Life”, in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Bourdieu P. 1979 *La distinzione. Critica sociale del gusto* [a cura di Santoro M. (ed.), trad. di Viale G.], Bologna, Il Mulino, 2001.
- Bowdler C. “Not Just Black and White”, in *Artlink*, vol. 32, no. 1, 2012, pp. 42-7.
- Brantlinger P. “‘Black Armband’ versus ‘White Blindfold’ History in Australia”, in *Victorian Studies*, vol. 46, no. 4, 2004, <http://muse.jhu.edu/journals/vic/summary/v046/46.4brantlinger.html>, ultimo accesso: dicembre 2013.
- Broadway A. “Pink Wasn't Always Girly”, in *The Atlantic*, <http://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/08/pink-wasnt-always-girly/278535/>, ultimo accesso: novembre 2015.
- Buchlon B. & Martin J. “Interview”, in *Third Text*, vol. 3, no. 6, 1989.
- Burns D. “Public Lecture 2: Samuel Hodge”, in *UTS PMS*, <http://utspsm.com/blog/archives/1190>, ultimo accesso: giugno 2015.
- Butel E. *Art & Australia by Margaret Preston: Selected Writings 1920–1950*, Sydney, Richmond Ventures Pty. Limited, 2003.
- Butler J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, New York, Routledge Press, 1993.
- Butler J. 1993 *Corpi che contano: i limiti discorsivi del “Sesso”* [pres. di Cavarero A., trad. di Capelli S.], Milano, Feltrinelli, 1996.
- Butler J. 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (2nd ed. 1999)*, New York, Routledge Press, 1999.
- Butler J. “Imitation and Gender Insubordination”, in Ablove H., Barale M. A. & Halperon D. M. (eds.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londra & New York, Routledge, 1993.
- Butler J. 2004 *La disfatta del genere* [a cura di Guaraldo O., trad. di Maffezzoli P.], Roma, Meltemi, 2006.

- Butler J. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, dicembre 1988, pp. 519-531, <http://www.jstor.org/stable/3207893>, ultimo accesso: dicembre 2015.
- Butler J. 1990 *Scambi di genere: identità, sesso e desiderio* [pres. di Giorello G., trad. di Zuppet R.], Milano, Sansoni, 2004.
- Candice B. & Callaway A. “Dancing in the Dark: Black Corroboree or White Spectacle”, in *Australian Journal of Art*, no. 19, 1991, pp. 78-104.
- Capon E. “Show will Delight, Intimidate and Inspire”, in *Sydney Morning Herald*, 17 maggio 1988.
- Carbery G. *A History of the Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras*, Sydney, Australian Lesbian and Gay Archives, 1995.
- Card C. “Lesbianism and Choice”, in *Journal of Homosexuality*, vol. 23, no. 3, 1992, pp. 39-51.
- Caruana W. *Aboriginal Art*, Londra, Thames & Hudson, 1996.
- Chow R. *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali* [a cura di Calefato P., trad. di Dagostino M. R.], Roma, Meltemi, 2004.
- Cockington J. “Artrageous”, in *The Age Magazine*, 13 maggio 1988, pp. 30-1.
- Cohen E. “Authenticity and Commoditisation in Tourism”, in *Annals of Tourism Research*, vol. 15, no. 3, Oxford, Pergamon Press plc & J. Jafari, 1988, pp. 371-86.
- Cole D. “‘The Crimson Thread of Kinship’: Ethnic Ideas in Australia, 1870-1914”, in *Historical Studies*, vol. 14, no. 56, 1971, pp. 511-25.
- Corrispondenza privata con Samuel Hodge datata marzo 2015-febbraio 2016.
- Cossmann B. “Continental Drift: Queer, Feminism, Postcolonial”, in *Jindal Global Law Review*, vol. 4, no. 1, agosto 2012, http://www.jgls.edu.in/JindalGlobalLawReview/PDF/BrendaCossmannch-2_HR.pdf, ultimo accesso: dicembre 2015.
- Costantino T. “Against Forgetting: Australian Artists’ Engagements with Histories of Place”, in *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review*, vol. 8, dicembre 2014, pp. 41-51.
- Crombie I. *Bill Henson: Works from the 46th Venice Biennale 1995*, South Melbourne, Australian Exhibitions Touring Agency, 1996.
- Cunningham D. M. “Queer Today, Gone Tomorrow”, in *Art & Australia*, vol. 46, no. 4, winter 2009, p. 642-51.

- Curthoys A. "Expulsion, Exodus and Exile in White Australian Historical Mythology" in *Journal of Australian Studies*, vol. 23, no. 61, 1999 [2012], <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14443059909387469>, ultimo accesso: dicembre 2015.
- Daolio R. "Al volo", in Barilli R. (ed.) *Anni Novanta*, Milano, Mondadori, 1991.
- Dayal S. "By Way of an Afterword", in Hawley J. C. (ed.) *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections. SUNY Series: Explorations in Postcolonial Studies*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- de Lauretis T. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University, Press, 1984.
- de Lauretis T. "Queer Theory", in *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, no. 2, Duke University Press, 1991.
- Deitch J. (ed.) *Post Human [Rivoli: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Testi di A. B. Edelman, Z. Felix, I. Gianelli, D. Joannou]*, DAP North American Distribution, New York & Idea Books European Distribution, Amsterdam, 1992.
- Deleuze G. *Come farsi un corpo senza organi?* [trad. di Guattari F.], Roma, Castelvecchi, 1996.
- Derrida J. *De la grammatologie*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida J. 1996 *Il monolinguisimo dell'altro* [a cura di Berto G.], Milano, Cortina Editore, 2004.
- Derrida J. 1972 "Ousia e grammé", in *Margini della filosofia* [trad. di Iofrida M.], Torino, Einaudi, 1997, pp. 59-105.
- Derrida J. 1972 *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione* [a cura di Sertoli G., trad. di Chiappini M. e Sertoli G.], Verona, Ombre Corte, 1999.
- Derrida J. *Psyché. Invention de l'autre*, Parigi, Galilée, 1987.
- Dessaix R. *A Mother's Disgrace*, Sydney, Angus & Robert, 1994.
- Dewey J. *L'arte come esperienza*, Palermo, Aestherica, 2007.
- Dolan K. "Culture Club Emerges from Chaos", in *The Age*, 20 April 2013.
- Doyle J., Flafley J. & Muñoz J. E. (eds.) *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996.
- du Preez P. *The Politics of Identity: Ideology and the Human Image*, Oxford, Blackwell, 1980.

- Dube M. W. *Postcolonial Feminist Interpretation of the Bible*, St Louis, Missouri, Chalice, 2000.
- Dussart F. “Canvassing Identities: Reflecting on the Acrylic Art Movement in an Australian Aboriginal Settlement”, in *Aboriginal History. Special 30th Anniversary Volume Exchanging Histories*, ANU E Press & Aboriginal History Incorporated, 2007, pp. 156-68.
- Ennis H. *Photography and Australia*, Londra, Reaktion Books Ltd, 2007.
- Eribon D. *Insult and the Making of the Gay Self* [trad. di Lucey M.], Durham & Londra, Duke University Press, 2004.
- Erikson, E. H. *Childhood and Society*, New York, W. W. Norton, 1951.
- Erikson, E. H. *Identity: Youth and Crisis*, Londra, Faber & Faber, 1968.
- Evans J. & Hall S. *Visual Culture: the Reader*, Londra, Sage, 1999.
- Fee M. & Russel L. “‘Whiteness’ and ‘Aboriginality’ in Canada and Australia: Conversations and Identities”, in *Feminist Theory*, vol. 8, no. 2, 2007.
- Fitzpatrick M. P. “The Pre-History of the Holocaust? The Sonderweg and Historikerstreit Debates and the Abject Colonial Past”, in *Central European History*, 41, no. 3, 2008.
- Fleming M. *Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe*, Montréal, Artexes Editions and the Art Gallery of Windsor, 1997.
- Foucault M. 1976 *Storia della sessualità. Vol. 1: La volontà di sapere* [trad. di Pasquino P. & Procacci G.], Milano, Feltrinelli, 2013.
- Foucault M. *Utopie, Eterotopie* [curato da Moscati A.], Napoli, Cronopio, 2006.
- Francis M., Martin J. & Luque A. *Magiciens de la terre: Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, La Vilette, la Grand Halle*, Parigi, Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- Franklin A. “Aboriginalia: Souvenir Wares and the ‘Aboriginalization’ of Australian Identity”, in *Tourist Studies*, vol. 10, no. 3, dicembre 2010, pp. 195-208.
- French B. & Palmer D. *Twelve Australian Photo Artists*, Annandale, Piper Press, 2009.
- Freud S. 1919 “Il perturbante”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Gallagher S. V. “Mapping the Hybrid World: Three Postcolonial Motifs”, in *Semeia*, vol. 75, 1996, p. 229-40.

Gandhi L. *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998.

Gardner A. "The Skin of Now: Contemporary Art, Contiguous Histories", in Petitjean G. (ed.) *Theme Park*, Utrecht, Museum of Contemporary Aboriginal Art, 2008, pp. 75-89.

Gawronksi A. "Brook Andrew: Seeing Black", in *Monash University*, no. 10, 1999, <http://www.artdes.monash.edu.au/non-cms/globe/issue10/batxt.html>, ultimo accesso: gennaio 2016.

Gellatly K. (ed.) *101 Contemporary Australian Artists*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2012.

Gilchrist S. "Shifting Identities: Tony Albert, Daniel Boyd and Christian Thompson", in *Art & Australia*, vol. 46, no. 4, inverno 2009, pp. 616-25.

"Globalization, Photography, and Race: the Circulation and Return of Aboriginal Photographs in Europe, 2011-2015", in *Pitt Rivers Museum*, <http://www.prm.ox.ac.uk/arcproject.html>, ultimo accesso: dicembre 2015.

Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgo, University of Edinburgh, 1956, pp. 132-51.

Gombrich E. H. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [trad. di Federici R.], Milano, Leonardo, 2002.

Gray A. "Long-Limbed, Lean, Reserved", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788-1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Grimshaw P. et al. *Creating a Nation: 1788-2007*, Kindle edition, Network Books, 2011.

Grishin S. *Australian Art: a History*, Melbourne, The Miegunyah Press, 2014.

Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Haese R. "The City of Night", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788-1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Halperin D. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995.

Hannerz U. "Cosmopolitans and Locals in World Culture", in *Theory, Culture and Society*, vol. 7, no. 2, 1990, pp. 237-51.

- Hansen D. “‘But this is About Them, Not Me’: Brook Andrew: Eye to Eye in Melbourne”, in *Art Monthly Australia*, no. 202, 2007, pp. 9-13.
- Harrison D. “How a Tasmanian gay rights battle influenced the world”, in *The Sydney Morning Herald*, 10 aprile 2014, <http://www.smh.com.au/federal-politics/political-news/how-a-tasmanian-gay-rights-battle-influenced-the-world-20140412-zqt2p.html>, ultimo accesso: gennaio 2016.
- Hawley J. C. (ed.) *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections. SUNY Series: Explorations in Postcolonial Studies*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Halberstam J. *In a Queer Time and Place*, New York, New York University Press, 2005.
- Halberstam J. *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- Hirsch M. “The Generation of Postmemory”, in Hirsch M. *Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University, 2012, <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>, ultimo accesso: dicembre 2015.
- Hodge S. *Pretty Telling I suppose*, Sydney, Rainoff Books, 2009.
- Holben L. R. *What Christians Think About Homosexuality: Six Representative Viewpoints*, North Richland Hills, BIBAL, 1999.
- Holden P. & Ruppel R. J. (eds.) “Introduction”, in Holden P. & Ruppel R. J. (eds.) *Imperial Desire. Dissident Sexualities and Colonial Literature*, Minneapolis & Londra, University of Minnesota Press, 2003, p. ix–xxvi.
- Horne D. “Identity Lies in Beliefs We Must All Uphold”, in *Australian*, 8 February 1994.
- Howard M. C. (ed.) *Aboriginal Power in Australian Society*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1982.
- Hughes G. “Authenticity in Tourism”, in *Annals of Tourism Research*, vol. 22, no. 4, Oxford, Pergamon Press plc & J. Jafari, 1995, pp. 781-893.
- Hughes R. *The Art of Australia*, Ringwood (Victoria), Penguin Books Australia Ltd, 1966.
- Hylton R. *Lost Together: Exhibition Catalogue*, Melbourne, Gallery Gabrielle Pizzi, 2009.
- Inglis K.S. 1988 “Multiculturalism and National Identity”, in Price C. A. (ed.) *Australian National Identity*, Canberra, Academy of the Social Sciences in Australia, 1991, pp. 13-32.
- Isherwood L. & Stuart E. *Introducing Body Theology. Introductions in Feminist Theology*, Cleveland, Pilgrim, 1998.

- Jagose A. "Queer Theory", in *Australian Humanities Review*, 1996, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>, ultimo accesso: dicembre: 2015.
- Johnson T. "Love and the Wind", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Kauffman L. A. "The Anti-Politics of Identity", in *Socialist Review*, vol. 20, no. 1, 1990, pp. 5-11.
- Keaney M. *Fashion Photography Next [with contributions by E. Weber]*, Londra, Thames & Hudson, 2014.
- Kim S. & McCann C. *The Feminist Theory Reader. Local and Global Perspectives*, New York, Routledge, 2002.
- Kismaric S. & Respini E. *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004.
- Klein N. *No Logo*, Toronto, Vintage Canada, 2000.
- Kleinert S. & Neale M. (ed.) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, 2000.
- Krakauer S. *Film, ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Kristeva J. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.
- Kumashiro K. "Review of Queer Theory in Education," in Pinar W. F. (ed.) *Journal of Homosexuality*, vol. 39, no. 1, 2000, p. 144-52.
- Lake M. "The Politics of Respectability: Identifying the Masculinist Context", in *Historical Studies*, vol. 22, no. 86, 1986, pp. 116-31.
- Langton M. "Brook Andrew: Ethical Portraits and Ghost-Scapes", in *Art Bulletin of Victoria*, no. 48, 2008, pp. 47-62.
- Langton M. "Introduction: Culture Wars", in Grossman M. (ed.) *Blacklines: Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Melbourne, Melbourne University Press, 2003.
- Leach M. "Manly, True and White?: Masculine Identity and Australian Socialism", in Stokes G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 63-77.
- Lipovetsky G. *L'impero dell'effimero: la moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989.

- Lipovetsky G. & Charles S. *Hypermodern times*, Cambridge, Polity, 2005.
- Lloyd T. "Better Late than Ever", in *The Adelaide Advertiser*, 20 maggio 1989.
- Lloyd T. "Daniel Thomas's Amazing Road-Show of Australian Art", in *The Adelaide Advertiser*, 14 maggio 1988.
- Long R. E. "Review of Michael Foucault and Theology: The Politics of Religious Experience", in *JAAAR*, vol. 73, no. 4, 2005, pp. 1189-92.
- Lopéz A. J. (ed.) *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, Albany, State University of New York Press, 2005.
- Loxley A. "Imants Tillers", in *Sydney Morning Herald*, 1 May 2002.
- MacCannell D. "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings", in *American Sociological Review*, vol. 79, Sage Publications, Thousand Oaks, 1973.
- Maffesoli M. *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano, Guerini, 2004.
- Maffesoli M. *La contemplazione del mondo: figure dello stile comunitario*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Maynard R. "The Craft of Documentary Photography", in Phillips S. (ed.) *Racism, Representation and Photography*, Sydney, Inner City Education Centre Cooperative, 1994.
- Marr D. *The Henson Case*, Melbourne, Text Publishing, 2008.
- Marra C. *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 1999.
- Marra C. *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.
- Marra C. *Nelle ombre di un sogno*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- McDonald J. "A Patchwork Triumph", in *Sydney Morning Herald*, 21 maggio 1988.
- McDonald J. "Gravity Amid the Offal", in *Sydney Morning Herald*, 28 maggio 1988.
- McKenzie J. "Christian Thompson Interview: 'My Work does not Need to be Read through the Optical Lens of My Race'", in *Studio International*, 2014, <http://www.studiointernational.com/index.php/christian-thompson-australian-indigenous-interview>, ultimo accesso: dicembre 2015.
- McLean I. "White Aborigines: Cultural Imperatives of Australian Colonialism", in *Third Text*, 7, no. 22, 1993, <http://dx.doi.org/10.1080/09528829308576395>, ultimo accesso: dicembre 2015.

McMillan K. “Unremembered Islands”, Art & Geography Conference, University of Ireland, 16-18 maggio, 2013.

McPhee H. “Cultural Identity in the Arts”, in *Australian Government: Department of Social Services*, 2014, <https://www.dss.gov.au/our-responsibilities/settlement-and-multicultural-affairs/programs-policy/a-multicultural-australia/programs-and-publications/1995-global-cultural-diversity-conference-proceedings-sydney/culture-education-and-language/cultural-identity-in-the-arts>, ultimo accesso: dicembre 2015.

Meyer R. & Lord C. *Art & Queer Culture*, Londra, Phaidon, 2013.

Michaud Y. “Editorial”, in *Third Text*, vol. 3, no. 6, 1989, p. 17.

Moore S. D. 1998 “Que(e)rying Paul: Preliminary Questions”, in Clines D. J. A. & Moore S. D. (eds.) *Auguries: The Jubilee Volume of the Sheffield Department of Biblical Studies*, JSOTSS 269, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2005, pp. 250-74.

Mongia R. “Race, Nationality, Mobility: A History of the Passport” in Burton A. (ed.) *After the Imperial Turn: Thinking with and Through the Nation*, Durham, Duke University Press, 2003.

Morphy H. *Aboriginal Art*, Londra & New York, Phaidon Limited Press, 1998.

Morphy H. “Aboriginal Art”, in *Seeing Aboriginal Art in the Gallery*, Londra, Phaidon, 1998, pp. 37-50.

Morphy H. “Impossible to Ignore: Imants Tillers’ Response to Aboriginal Art”, in Hart D. (ed.) *Imants Tillers: One World Many Visions*, Canberra: National Gallery of Australia, 2006, pp. 85-93.

Morphy H. “Kinship and Gender”, in Kleinert S. & Neale M. (eds.) *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, 2000, pp. 60-7.

Morphy H. “The Recognition of Aboriginal Art and the Building of Collections”, in Dudley S. (ed.) *Narrating Objects, Collection Stories: Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012, pp. 271-82.

Mundine J. “Aboriginal Memorial”, in Waterlow N. (ed.) *1988 Australian Biennale: from the Southern Cross: a View of World Art c. 1940–88*, Sydney, ABC Enterprises, 1988.

Mundine J. “Foresta di sogni – foresta di speranza” in Tamisari F. & Di Blasio F. (eds.) *La sfida dell'arte indigena australiana. tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 191-210.

Murphy B. “Australian Art: Examining its Past, Re-imagining its Future (A Partial Itinerary, 1970–2000)”, in Turner C. (ed.) *Art and Social Change, Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Canberra, Pandanus Book, 2005, pp. 460-82.

- Narogin M. "It's a Big One, Isn't it?: Another view of 'Creating Australia'", in *Art & Australia*, volume 26, no. 3, autunno 1989.
- Nicholls T. "Trevor Nicholls: Artist", in Thompson L. (ed.), *Aboriginal Voices: Contemporary Aboriginal Artists, Writers and Performers*, Brookvale, Simon & Schuster, 1990, pp. 104-10.
- Noble G. "Comfortable and Relaxed: Furnishing the Home and Nation", in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 16, no. 1, 2002.
- North I. "Aboriginal Orientation", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788-1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Nunokawa J. "Queer Theory: Postmortem", in *South Atlantic Quarterly*, vol. 106, no. 3, 2007, p. 553-63.
- O'Ferrall, M. A. "Monsoon", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788-1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Paoletti J. *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- Parsley C. "Christian Thompson and the Art of Indigeneity", in *Discipline*, no. 1, 2011, pp. 35-37.
- Peirce C. S. *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980.
- Peressini M. "Identity: A Card with Two Faces", in *UNESCO Courier*, giugno 1993, pp. 14-8.
- Perkins H. & Jones J. (eds.) *Half Light: Portraits from Black Australia*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2008.
- Persson B. *In-Between: Contemporary Art in Australia. Cross-Culture, Contemporaneity, Globalization*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2011.
- Phillips A. A. "Cultural Nationalism in the 1940s and 1950s: a Personal Account", in Head B. & Walter J. (eds.) *Intellectual Movements and Australian Society*, Melbourne, Oxford University Press, 1988, pp. 129-44.
- Phillips A. A. "The Cultural Cringe", in *Meanjin*, vol. 9, no. 4, 1950, pp. 299-302.
- Portch S. "Woman with Attitude: Tracey Moffatt", in *Refractory Girl*, no. 47/48, 1994, pp. 6-7.
- "Postcolonial art", in *Tate*, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postcolonial-art>, ultimo accesso: dicembre 2015.

Pringle H. "The Making of an Australian Civic Identity: The Bodies of Men and the Memory of War", in Stokes G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 92-104.

Proust M. *À la recherche du temps perdu*, Parigi, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1987.

Punts J. "Intersections in Queer Theory and Postcolonial Theory, and Hermeneutical Spin-Offs", in *The Bible and Critical Theory*, gennaio 2011, vol. 4, no. 2, pp. 24.1-24.16.

Punt J. "Queer Theory, Postcolonial Theory, and Biblical Interpretation. A Preliminary Exploration of Some Intersections", conferenza internazionale della Society of Biblical Literature, Singapore, 26 giugno-1 luglio 2005, <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/46321>, ultimo accesso: novembre 2015.

"Queer", in *Aperture*, primavera 2015, no. 218, pp. 12-3.

Radford R. "A Colonial Augustan Age", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Reed A. W. (ed.) *Racconti del tempo del sogno* [selezione e trad. di Buri M. R. e Magagnino A.], Nardò, Besa, 2003.

Riphagen M. "Contested Categories: Brook Andrew, Christian Thompson and the Framing of Contemporary Australian Art", in *Australian Humanities Review*, no. 55, novembre 2013, pp. 93-118, http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-2013/AHR55_5_Riphagen.pdf, ultimo accesso: dicembre 2015.

Rhodes H. T. F. *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*, New York, Abelard-Schuman, 1956.

Robbins V. K. *Exploring the Texture of Texts*, Valley Forge (PA), Trinity, 1996.

Rose B., Santiago T., Varas V. & Rispa P. *Monochromes: from Malevich to the Present*, California, University of California Press, 2006.

Rubin G. 1984 "Thinking Sex Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" in Vance C. S. (ed.) *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1992.

Rubin W. (ed.) *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

"Samuel Hodge", in *Alaska*, <http://home.alaskaprojects.com/Samuel-Hodge>, ultimo accesso: giugno 2015.

- “Samuel Hodge”, in *Samuel Hodge*, last access June 2015, <http://samuelhodge.com/index.php>, ultimo accesso: giugno 2015.
- “Samuel Hodge: Buzz Kill”, in *Anna Pappas Gallery*, <http://annapappasgallery.com/exhibition/samuel-hodge-buzz-kill/>, ultimo accesso: giugno 2015.
- Saurin J. “Connecting with the ’88 Biennale”, in *Sydney Morning Herald*, 22 maggio 1988.
- Schneider L. C. “Homosexuality, Queer Theory, and Christian Theology”, in *Religious Studies Review*, vol 26, no. 1, 2000, pp. 3-12.
- Schneider L. C. “Queer Theory”, in Adam A. K. M. (ed.) *Handbook of Postmodern Biblical Interpretation*, St Louis, Chalice Press, 2000, pp. 206-12.
- Scott J. “The Evidence of Experience”, in *Critical Enquiry*, no. 17, University of Chicago Press, estate 1991.
- Schwarz B. *The White Man’s World: Memories of Empire*, Kindle edition, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Sedgwick E. K. *The Epistemology of the Closet*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 1990.
- Sedgwick E. K. “What’s Queer?”, in *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 5-9.
- Seidman S. “Introduction”, in *Queer Theory/ Sociology*, vol. 1 no. 29, in *Twentieth-Century Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Senaldi M. *Enjoy! Il godimento estetico*, Roma, Meltemi, 2003.
- Shearer N. “Interview with: Samuel Hodge”, in *Try Hard Magazine*, http://tryhardmagazine.com/interview_samuel_hodge, ultimo accesso: giugno 2015.
- Shinkle E. (ed.) *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, Londra & New York, I.B. Tauris, 2008.
- Slutzkin L. “Spartans in Speedos”, in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Smee S. “Multiple Exposure”, in *Sydney Morning Herald*, 9 May 1998.
- Smith B. *Australian Painting 1788–2000*, Melbourne, Oxford University Press, 2001.
- Smith T. “The Provincial Problem”, in *Art Forum*, vol. 13, no. 1, 1974, in Butler R. (ed.) *What is appropriation? An Anthology of Writings on Australian Art in the 1980s and 1990s*, Brisbane, IMA Publishing, 2004.

- Sontag S. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [trad. di Capriolo E.], Torino, Einaudi, 2004.
- Spate V. “No Sweat”, in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.
- Spivak G. C. “Can the Subaltern Speak?”, in Nelson C. & Grossberg L. (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Spivak G. C. 1999 *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* [a cura di Calefato P.], Roma, Meltemi, 2004, pp. 429-37.
- Spurlin W. J. “Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies”, Hawley J. C. (ed.) *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections. SUNY Series: Explorations in Postcolonial Studies*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Stanner, W. E. H. “The History of Indifference Thus Begins”, in *Aboriginal History*, 1, 1977.
- Stokes G. “Citizenship and Aboriginality: Two Conceptions of Identity in Aboriginal Political Thought”, in Stokes G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 158-72.
- Stokes G. “Introduction”, in Stokes G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 1-20.
- Stoler A. *Race and the Education of Desire: Foucault’s History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham & Londra, Duke University Press, 1995.
- Stuart E. (ed.) *Religion is a Queer Thing. A Guide to the Christian Faith for Lesbian, Gay, Bisexual and Transgendered People*, Cleveland, Pilgrim, 1997.
- Sutton P. “Dreamings”, in Sutton P. (ed.) *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, New York, George Braziller Publishers & The Asia Society Galleries, 1988.
- Taylor C. *Multiculturalism and ‘The Politics of Recognition’*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- “Tasmania’s the first state to apologise to victims of former anti-gay laws”, 17 dicembre 2015, <http://www.samesame.com.au/news/13110/Tasmanias-the-first-state-to-apologise-to-victims-of-former-anti-gay-laws>, ultimo accesso: gennaio 2016.
- Thomas D. “Colonial Art: Culture”, in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Thomas D. "Preface", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Thomas D. "The Biennale: How Australian Art Escaped Provincial Internationalism and Joined the World in its Own Right," in Waterlow N. (ed.) *1988 Australian Biennale: from the Southern Cross: a View of World Art c. 1940–88*, Sydney, ABC Enterprises, 1988.

Thomas D. "Twentieth-Century Art: Culture", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Thompson C. *Australian Graffiti: Exhibition Catalogue*, Melbourne, Gallery Gabrielle Pizzi, 2008.

Thompson C. "Christian Thompson: We Bury Our Own", in *Oxford: Pitt Rivers Museum*, 2012, pp. i-ii, <http://www.prm.ox.ac.uk/christianthompson.html>, ultimo accesso: dicembre 2015.

Tolbert M. A. "Gender", in Adam A. K. M. (ed.) *Handbook of Postmodern Biblical Interpretation*, St Louis, Chalice Press, 2000, pp. 99-105.

Tomlinson J. *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity, 1999.

Tonkinson M. E. "Is It in the Blood? Australian Aboriginal Identity", in Linnekin J. S. & Poyer L. (eds.) *Cultural Identity and Ethnicity in the Pacific*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990, pp. 191-218.

Tonyhady T. "To Quit Barbarous for Civilized Life", in Thomas D. (ed.) *Creating Australia, 200 Years of Art 1788–1988*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Limited & Art Gallery Board of South Australia, 1988.

Trilling L. *Sincerity and Authenticity*, Londra, Oxford University Press, 1972.

Tyler C. A. "Passing, Narcissism, Identity and Difference", in *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, no. 6, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Ulrich M. "Definition of Othering", *E314L: Reading Women Writers*, Austin, University of Texas, www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/rww03/othering.htm, ultimo accesso: dicembre 2015.

Velena H. *Dal cybersex al transgender*, Roma, Castelvecchi, 1995.

Veracini L. "Making Settler Space", in Banivanua Mar T. & Edmonds P (eds.) *Making Settler Colonial Space: Perspectives on Race, Place and Identity*, New York, Palgrave MacMillan, 2010.

- Vitale F. “Decostruzione”, in Cometa M. *Dizionario degli studi culturali* [a cura di Coglitore R. & Mazzara F. (eds.)], Milano, Booklet Milano (maltemi.edu), 2004.
- Wallace-Crabbe C. “Beyond the Cringe: Australian Cultural Over-Confidence”, in *Age Monthly Review*, vol. 9, no. 12, 1990, pp. 5-8.
- Warner M. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Warner M. *The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Waterlow N. “A View of World Art c. 1940–88”, in Waterlow N. (ed.) *1988 Australian Biennale: from the Southern Cross: a View of World Art c. 1940–88*, Sydney, ABC Enterprises, 1988.
- Weiermair P. *Altre famiglie/Other families*, Torino, Editrice La Rosa DesArt, 2006.
- Williamson C. & Moffatt T. “Exchange of Faxes”, in *Eyeline*, no. 18, 1992, pp. 6-8.
- Winant H. “Amazing Race”, in *Socialist Review*, vol. 23, no. 2, 1993, pp. 161-83.
- Wolifson C. “Samuel Hodge - Pretty Telling I Suppose” in *Photofile*, vol. 96, primavera/estate 2014-15.
- Wonders K. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, diss. Figura Nova Series 25, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1993.
- Zanoletti M. “Tracey Moffatt rappresenterà l’Australia alla Biennale di Venezia 2017. È prima artista aborigena invitata alla kermesse con una personale”, in *Artribune*, 19 dicembre 2015, <http://www.artribune.com/2015/12/tracey-moffatt-rappresentera-la-australia-alla-biennale-di-venezias-2017-e-prim-artista-aborigena-invitata-alla-kermesse-con-una-personale/>, ultimo accesso: gennaio 2016.