

La mimesi della regressione alla prova dell'ordine simbolico: una pratica artistica regressiva

di Matteo Meneghini

matteo.meneghini@gmail.com

Abstract

The mimesis of regression is an artistic strategy that challenges the symbolic order. This challenge has some controversial points, since on the one hand the symbolic order proves to be extremely resistant as it manages to integrate the mimesis of regression in its structure, on the other hand the mimesis of regression itself seems to facilitate its integration by repeating the representation of the object without politicizing it. In the first section of this paper I analyse some of the most representative works based on the mimesis of regression; in the second section, I examine the controversial points in the relationship between the mimesis of regression and the symbolic order, aiming to demonstrate that the mimesis of regression loses its challenge, since it emerges to confirm the symbolic order.

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, emerge una generazione di artisti che si caratterizza per l'utilizzo di strategie rappresentazionali e performative che si avvalgono di una mimesi della regressione. Se l'impiego di tali strategie costituisce uno dei tratti peculiari dell'arte novecentesca, basti pensare all'interesse nutrito da larga parte delle avanguardie storiche nei confronti del disegno infantile e dell'arte di soggetti affetti da disturbi psichici¹, è tuttavia a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta che si assiste a una radicalizzazione della messa in scena di elementi e comportamenti che rinviano a uno stadio di regressione. La mimesi di tale stadio viene attuata attraverso il ricorso a un'estrema varietà di mezzi espressivi (performance, installazioni, disegni, sculture)

¹ Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloch, *Arte dal 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo* (2004), tr. it. di E. Grazioli, E. Fabbris, L. Tozzi, Zanichelli, Bologna 2006, pp. 135-141, 180-184; il testo attraverso il quale si diffonde nell'ambito dell'arte l'interesse per l'attività artistica di soggetti gravemente affetti da problemi psichici è H. Prinznorn, *L'arte dei folli: l'attività plastica dei malati di mente* (1922), tr. it. di C. Di Carlo, Mimesis, Milano 1991.

che rappresentano atteggiamenti regressivi di matrice infantile, adolescenziale e legati a forme di disagio psichico, al fine di compiere un'azione di decostruzione antropologica e porre così in questione l'ordine simbolico che sorregge le strutture fondanti e identitarie dell'individuo e della società, in particolar modo quelle che presiedono alle differenze sessuali e di genere.

Nelle pagine seguenti, a partire dall'analisi di alcune opere di Paul McCarthy (1945), Mike Kelley (1954-2012) e John Miller (1954), in cui la regressione è messa in scena nelle sue forme più esplicite e radicali, si intende delineare la presenza di alcuni nodi problematici per quel che concerne lo statuto delle strategie artistiche che prevedono la mimesi della regressione, interrogandosi sull'efficacia della loro azione di messa in questione dell'ordine simbolico dominante, considerandole in relazione al loro essere parte del più vasto campo della cosiddetta *arte abietta*, caratterizzata dalla messa in scena di elementi e comportamenti contrassegnati dalla condizione di abiezione, poiché rifiutati dall'ordine simbolico dominante, e soffermandosi sulla natura del rapporto da esse istituito con quest'ultimo.

Verso l'indifferenziato: la mimesi della regressione in alcune opere emblematiche di Paul McCarthy, Mike Kelley e John Miller

Inside Out Olive Oil (1983) costituisce una delle opere paradigmatiche dell'attività di Paul McCarthy, poiché è possibile rinvenire in essa alcuni degli elementi ricorrenti attraverso i quali l'artista sviluppa la propria azione di decostruzione dell'ordine simbolico individuale e sociale: l'utilizzo di maschere attinte dall'immaginario pop destinato all'infanzia, la presenza di sostanze e cibi liquidi come rinvio ai fluidi corporei primari, il tentativo di mettere alla prova i confini spaziali tra interno ed esterno, sessuali, tra maschile e femminile, e ontologici, tra naturale e artificiale

e il ricorso a dinamiche comportamentali regressive, tra l'infantile e l'autistico, dotate di una grottesca carica espressiva. Nel corso dell'operaperformance, McCarthy indossa una maschera che raffigura Olivia, la fidanzata di Braccio di ferro, protagonista di una celebre serie a cartoni animati, e, con il corpo cosparso di mostarda e ketchup, si muove carponi all'interno di una grande struttura di plastica, legno e metallo dalle sembianze di un essere umano privo di testa; nell'entrare e uscire da questo corpo decapitato, l'artista gioca con una bambola, erige un pene meccanico in grado di eiaculare per poi stendersi su di un tavolo, scuotere il corpo che, per mezzo di una serie di microfoni posti al suo interno emette una serie di strilli e gemiti, e porlo sul tavolo stesso al fine di simulare una sorta di parto.

In *Paul McCarthy's inside out body and the desublimation of masculinity*² Amelia Jones evidenzia come la mimesi della regressione messa in scena da McCarthy si configuri come una sorta di narrazione *à rebours* degli stadi evolutivi che secondo Sigmund Freud conducono alla strutturazione dell'identità individuale e allo sviluppo della civiltà. In *Il disagio della civiltà*³ Freud afferma come la struttura dell'Io che «ci appare autonomo, unitario, ben contrapposto a ogni altra cosa», presenti dei confini decisamente labili al suo interno, presentando il proprio proseguimento «in una entità psichica inconscia, che noi designiamo come Es»; la linea di demarcazione tra Io e mondo esterno appare soggetta a una maggior stabilità, benché sussista «un gran numero di stati in cui la delimitazione dell'Io nei confronti del mondo esterno diventa incerta o in cui i confini sono stati tracciati in modo scorretto»⁴. Freud postula l'esistenza di uno stadio originario in cui «l'Io include tutto» e colloca il momento in

² Cfr. A. Jones, *Paul McCarthy's inside out body and the desublimation of masculinity*, in D. Cameron, L. Philips (ed. by) *Paul McCarthy*, Hatje Cantz, Ostfildern 2000, pp. 125-133.

³ Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 197-280.

⁴ *Ibid.*, p. 201.

cui «separa da sé un mondo esterno»⁵ nella fase dell'allattamento, durante la quale il neonato distingue per la prima volta tra un oggetto esterno capace di procurare piacere, il seno materno, e le proprie sensazioni corporee di dispiacere derivanti dalla sua assenza: «in questo modo si contrappone per la prima volta all'Io un oggetto», come qualcosa che si trova «al di fuori» e che viene costretto ad apparire soltanto «in seguito a un'azione particolare», vale a dire come conseguenza della richiesta di esso espressa tramite il pianto. La cognizione della distinzione tra interno ed esterno a partire dalla quale l'Io avvia il proprio processo di strutturazione viene quindi, secondo Freud, innescata dallo sviluppo della dialettica tra piacere e dispiacere e costituisce «il primo passo verso l'insediamento del principio di realtà»⁶.

Freud individua inoltre nel passaggio dell'uomo alla posizione eretta «l'inizio del fatale processo di incivilimento»; ne deriva «una svalutazione degli stimoli olfattivi» in favore degli «eccitamenti visivi», da cui consegue che l'uomo non percepisce più olfattivamente lo svolgersi del ciclo mestruale della donna, la sessualità viene privata del proprio carattere di periodicità, divenendo l'uomo soggetto a una «continuità dell'eccitamento sessuale»⁷, l'erotismo anale viene represso e la genitalità acquisisce un assoluto predominio; la visibilità degli organi genitali produce il sentimento della vergogna che, associato a una costante eccitazione sessuale, induce l'uomo a cercare una moglie e a fondare così una famiglia, giungendo «sino alla soglia della civiltà umana»⁸. Se la repressione degli istinti, dell'erotismo anale *in primis*, costituisce un elemento strutturante della civiltà, un ruolo complementare è affidato da Freud ai processi di sublimazione pulsionale, grazie ai quali è possibile «scambiare la meta sessuale con un'altra, non più sessuale, ma psichicamente affine

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

alla prima»⁹; la sublimazione delle pulsioni costituisce «un segno particolarmente distintivo dell'incivilimento» ed «è merito suo la parte così importante svolta dalle più alte attività psichiche – scientifiche, artistiche, ideologiche – nella vita civile», per cui si potrebbe affermare che la sublimazione è in larga parte «un destino forzatamente imposto alle pulsioni dalla civiltà»¹⁰.

Secondo Amelia Jones, McCarthy inscena il compimento di un percorso inverso rispetto a quello descritto da Freud, sovvertendo i concetti di sublimazione e repressione avvalendosi degli elementi corporei e architettonici come metafora rispettivamente dell'individuo con le sue spinte repressive e della società con le sue energie sublimatrici. Alla luce di queste associazioni, se consideriamo la struttura che rinvia a un corpo decapitato di *Inside Out Olive Oil* come un elemento architettonico, quindi come una rappresentazione della civiltà, possiamo leggere agevolmente la performance di McCarthy come una narrazione freudiana regressiva, in cui l'azione repressiva e sublimante viene negata: il corpo/civiltà viene distrutto dall'interno da un individuo ricoperto di fluidi che simboleggiano il suo essere privo di un io dai confini stabili, capace di agire sia come “dottore” che fornisce assistenza nel corso del parto, sia come “bambino” che viene partorito, che come “madre” dal quale prende avvio l'atto procreativo.

Tra le numerose opere analizzate da Jones ci soffermiamo su *Rocky* (1976) e *Spaghetti Man* (1993), in cui McCarthy si concentra sulla decostruzione e sulla messa in questione dell'identità maschile.

Rocky è una video-performance in cui l'artista nudo, con indosso una maschera da bandito e un cappello grigio, infierisce su se stesso rivolgendosi dei pugni alla testa e si spalma del ketchup sulla zona anale e sui genitali, mettendo in scena la de-sublimazione dello stadio evolutivo

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 233.

che prevede il depotenziamento degli stimoli olfattivi; il ketchup costituisce un'allusione al sangue mestruale e alla repressione dell'erotismo anale. La presenza del sangue/ketchup spalmato sui genitali consente inoltre a McCarthy di de-sublimare l'identità maschile, presentandola con un forte grado di contiguità con quella femminile, allentandone, quindi, i tratti differenziali.

Spaghetti Man è, invece, una grande scultura dalle sembianze di un corpo umano con la testa di un coniglio privo di occhi e un lungo pene di gomma che si arrotola sul terreno come fosse un lungo, molle, spaghetti. L'opera di de-sublimazione della mascolinità si espleta non tanto nel fatto che il pene sia rappresentato a riposo e avvolto su se stesso quasi si trattasse di un oggetto dismesso, quanto nel suo essere considerato da McCarthy come passibile di essere rimosso. L'identità maschile viene così rappresentata dall'artista non in quanto ontologicamente stabile e originaria, ma come un dato transeunte e contingente, in conformità, rileva Amelia Jones, con la versione delineata in *Corpi che contano*¹¹ da Judith Butler, esponente di primo piano della cultura femminista e omosessuale, secondo cui la mascolinità si configura come il prodotto della norma culturale che sancisce la sua impenetrabilità sessuale e non come un carattere ontologico originario. Il pene rimovibile di McCarthy incarnerebbe, quindi, un possibile scardinamento della norma di impenetrabilità che fonda e struttura l'identità maschile e che conferisce al maschio eterosessuale un ruolo di assoluto predominio nella civiltà occidentale.

¹¹ Secondo Judith Butler, l'uomo si configura nell'ordine simbolico dominante come «colui che penetra ed è impenetrabile», mentre la donna «viene invariabilmente penetrata. E "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»; ne consegue che «l'originalità» del maschile è «contestabile», poiché «il maschile si costituisce, dunque, su un divieto che bandisce lo spettro della somiglianza lesbica, e l'istituzione maschile – così come l'omofobia fallogocentrica che racchiude – non è un'origine, ma solo l'effetto del divieto, che dipende direttamente da ciò che deve escludere» (J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"* (1993), tr. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 46-47).

Se Paul McCarthy attua una mimesi della regressione che si avvale di dinamiche comportamentali affini all'autismo o alle fantasie infantili, rinvenibili, ad esempio, nell'ossessiva iterazione di gesti e nell'utilizzo dei fluidi, Mike Kelley compie, invece, una diversa scelta strategica, optando per la messa in scena della figura dell'adolescente disadattato:

Penso che l'atteggiamento dell'adolescente – afferma l'artista – sia lo stesso dell'umorista, di qualcuno che conosce le regole, ma non trova nessuna buona ragione per rispettarle. Il periodo adolescenziale è quello che più mi interessa [...]. L'arte *adulta* deve essere poi coinvolta in questioni di fede o ideologiche e io non ho nessun credo o ideologia, così non voglio fare arte *adulta*. Preferisco fare arte adolescenziale.¹²

Half a Man è il titolo di un progetto di Kelley, che ha il suo avvio nel 1987 e il suo termine nel 1991 ed è costituito da una serie di disegni e dipinti, oggetti di arredamento, tappeti afgani, banner e bambole e animali di pezza usati. Il mezzo uomo messo in scena da Kelley è un essere umano che fatica ad affermare e a costituire la propria identità di genere e sessuale e che non riesce ad adeguarsi alle richieste della società adulta, o quantomeno a negoziarle, sognando la fuga in un mondo di regressione infantile.

La presenza di oggetti d'arredamento come *Nature and Culture*, un armadio di legno ricoperto di labbra e occhi ritagliati da riviste di moda, rinvia ai tratti femminei della personalità del mezzo uomo di Kelley, così come la scelta di realizzare i banner in tessuto, un materiale che riconduce all'atto del cucire, un'attività ritenuta di pertinenza femminile; tale scelta conduce il discorso sull'identità di genere a connettersi strettamente con la prassi artistica: il recupero di modalità esecutive, che traggono la loro origine dalle cosiddette arti applicate e pertengono a un ambito femminile, viene utilizzato da Kelley anche in funzione di contrapposizione nei confronti dell'espressionismo astratto e del minimalismo,

¹² J. Lebrero Stals, *Dragging oneself over the threshold of the exhibition*, in J. Lebrero Stals, *Mike Kelley. 1985-1996*, MACBA, Barcellona 1997, p. 187 (tr.it. nostra).

considerate come due forme d'arte machiste e ideologiche; la *vis* polemica dell'artista è quindi presente, seppur implicitamente, anche nel tono di patetismo e insicurezza che pervade l'opera nel suo complesso.

I tratti adolescenziali e maschili del mezzo uomo appaiono in due banner: il primo, *Talk*, reca la scritta «Parliamo di disobbedienza!», nel secondo, *Three-Point Program/Four Eyes*, troviamo invece le seguenti scritte: «Me la faccio addosso e ne vado fiero. P.S. E mi masturbo anche. (E porto gli occhiali)»; quest'ultimo banner contiene alcune delle indicazioni più esplicite sulla personalità delineata da Kelley, che afferma deliberatamente di andar fiero della propria incontinenza, di masturbarsi e di portare gli occhiali: gli aspetti regressivi sono qui associati a una sorta di compiacimento adolescenziale per il mancato rispetto delle regole e il riferimento alla masturbazione e all'uso degli occhiali è determinante in questo caso nel rinviare alla figura dell'adolescente americano cosiddetto *nerd*, con una propensione per le attività intellettuali, scarsa familiarità con l'altro sesso e afflitto da sociopatia.

Le difficoltà, se non l'impossibilità nello sviluppo di relazioni sessuali soddisfacenti, sono rappresentate da *Incorrect Sexual Models*, una serie di pannelli che raffigura coppie di organi del corpo umano (occhi, reni, lobi cerebrali, avvolti da un decorativo intestino-ghirlanda) secondo una distribuzione simmetrica; tale distribuzione non viene consapevolmente rispettata nella sua interezza, a eccezione che in due pannelli di cui uno significativamente intitolato *Utopia*.

Le opere in cui Kelley si avvale dell'utilizzo di bambole e animali di pezza presentano il maggior tasso di patetismo e regressione infantile. L'animale di pezza e la bambola sono considerati dall'artista il prodotto della rappresentazione del mondo dell'infanzia eseguita dall'adulto, configurandosi quindi come uno «pseudo-bambino, un essere grazioso e privo di sesso che rappresenta il perfetto modello di bambino elaborato

dall'adulto»¹³. In *Plush Kundalini and Chakra Set* Kelley, concentrandosi sull'assunto che bambole e peluche pertengono alla sfera del mondo adulto poiché è da esso che traggono la loro origine, li inserisce in un contesto sessualizzato, ordinandoli a delineare l'immagine tantrica del serpente Kundalini¹⁴.

Il rapporto tra la sfera dell'infanzia e il mondo adulto è concepito dall'artista come fondato su di un principio di autorità; *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, un assemblaggio di numerosi animali di pezza e oggetti lavorati a mano, affronta in maniera esplicita il rapporto di subordinazione e impotenza che intercorre tra l'adulto e il bambino: i vari elementi che compongono l'assemblaggio sono considerati nell'ambito di un sistema di scambio secondo cui vengono regalati dall'adulto al bambino, il quale non può che ricambiare con il suo affetto, che non è tuttavia quantificabile; ne deriva quindi che il bambino, non avendo le facoltà per estinguere il proprio debito, si pone in una condizione di perpetua inferiorità e subordinazione nei confronti dell'adulto.

Nella serie *Dialogues* Kelley, grazie a un registratore, mette in scena un dialogo tra animali di pezza posti su di un tappeto l'uno di fronte all'altro. L'inserimento di elementi che afferiscono al mondo dell'infanzia in una sfera adulta avviene in questo caso grazie all'utilizzo dei dialoghi che affrontano tematiche filosofiche e letterarie. L'allusione a una regressione radicale verso l'indifferenziato e l'annullamento dell'identità è rinvenibile nello scambio di battute presente in *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ*: «Noi connettiamo tutto, creiamo un campo, così non c'è più alcuna differenziazione» afferma il coniglio rivolto all'orso i quale gli risponde «Tutto muore». Un'altra strategia impiegata da Kelley per ricomporre bambole e animali di pezza in un contesto adulto privandole

¹³ M. Kelley, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, MIT Press, Cambridge/Londra 2004, p. 14.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 19.

delle proprie connotazioni infantili consiste nell'esaltarne le qualità formali a scapito di quelle semantiche, senza tuttavia abbandonare del tutto quel tono di patetismo che aleggia su *Half a Man* nel suo complesso: in *Lumpenprole* Kelley pone alcuni animali di pezza sotto stracci colorati, enfatizzando le qualità cromatiche di questi ultimi. *Lumpenprole* è un'abbreviazione di *Lumpenproletariat*, il lemma che in tedesco definisce gli strati più umili della classe operaia e presenta un'affinità semantica con la parola inglese *Lump* che definisce lo straccio: il legame semantico tra i due termini agisce come rinforzo per enfatizzare il carattere patetico dell'opera, che si esprime attraverso la combinazione e la giustapposizione di elementi marginali e sporchi¹⁵, proprio come può esserlo uno straccio o una classe sociale reietta, posta ai margini della società.

Craft Morphology Flow Chart costituisce l'opera conclusiva del progetto *Half a Man*: l'artista costruisce una sorta di obitorio per bambole e animali di pezza ponendole sui banchi di un'aula secondo una classificazione tipologica; ogni elemento classificato è corredato di un disegno e di una sorta di carta d'identità composta di una fotografia e dei principali dati morfologici; si tratta di un espediente estetico e concettuale utilizzato da Kelley al fine di negare i tratti psicologici ed emozionali veicolati da bambole e animali di pezza.

In *Half a Man* Mike Kelley si avvale, quindi, di toni patetici e sarcastici per mettere in scena i frammenti di un fallimento che si esplicita a livello sessuale, con l'impossibilità di avviare relazioni erotiche soddisfacenti, identitario, con la difficoltà nell'assumere i tratti caratterizzanti del proprio genere di appartenenza, psico-sociale, con l'incapacità di

¹⁵ L'interesse per l'idea di sporcizia è presente anche nella serie di disegni *Seventy-four Garbage Drawings and One Bush*, concepita anch'essa per *Half a Man*, in cui Kelley si serve di alcune immagini tratte dai fumetti della serie *Sad Sack*, in cui è raffigurata della spazzatura, eliminando personaggi e paesaggi e lasciando solo il disegno della spazzatura e di un cespuglio, con l'intento di attenuarne le proprietà semantiche in favore di quelle formali, in modo del tutto analogo all'operazione compiuta con le bambole e gli animali di pezza.

evolvere in una persona adulta e di interagire con la società senza porsi in una relazione di perpetua insubordinazione, e trova la propria espressione più radicale in una volontà di regressione che si situa quasi oltre l'infanzia, in un desiderio di ritorno a una materia primigenia indifferenziata.

Il riferimento all'indifferenziato è presente anche in John Miller: in *Dick/Jane* l'artista colora di marrone una bambola bionda con gli occhi azzurri e la immerge sino al collo in una sostanza marrone che si presenta come un surrogato della materia fecale. Dick e Jane sono due personaggi che compaiono nei libri di testo delle scuole elementari americane attraverso i quali i bambini apprendono a leggere e a confrontarsi con i generi sessuali, con le opposte polarità del maschile e del femminile. L'artista pone in questo caso l'enfasi sui tratti differenziali che strutturano l'identità individuale e sociale, siano essi razziali, con il contrasto bianco/nero insito nei tratti somatici della bambola, o sessuali, con Jane che si trasforma in Dick per via della forma fallica del mucchio marrone (del resto Dick, oltre che il diminutivo del nome proprio Richard, è anche un termine gergale con cui in lingua inglese si indica l'organo genitale maschile) e nel medesimo tempo tenta di disperderli nell'indifferenziato avvalendosi dell'utilizzo di una sostanza dalle sembianze escrementizie.

Tale sostanza la ritroviamo in *Now We're Big Potatoes* dove un bambolotto/manichino maschile vi affonda la propria gamba destra fin quasi al ginocchio; altri due mucchietti marroni sono posti alle sue spalle l'uno dietro all'altro. Miller si concentra qui sul rapporto tra differenziato e indifferenziato, che può essere inteso sia come oppositivo, poiché i tratti identitari dell'individuo e della civiltà si strutturano secondo i legami differenziali tra i suoi componenti, sia come caratterizzato da contiguità, in quanto il processo di differenziazione si verifica a partire da una ma-

teria primaria indifferenziata; John Miller tematizza, quindi, sia il concetto di differenziazione, sia i poli differenziali che definiscono l'individuo e la società.

La mimesi della regressione e la messa in scena dell'abietto

Ne *Il ritorno del reale*¹⁶ Hal Foster colloca le strategie artistiche che prevedono la mimesi della regressione nel più ampio orizzonte dell'arte abietta, vale a dire dell'arte che trae il proprio statuto identitario dall'utilizzo dell'«artificio dell'abiezione». Lo storico e critico d'arte americano, riprendendo il pensiero della semiologa francese Julia Kristeva, definisce l'abietto come «ciò di cui mi devo liberare in modo da essere un io», come «una sostanza fantasmatica estranea al soggetto, ma nello stesso tempo intima»; tale *surplus* di intimità «produce panico nel soggetto», ne deriva quindi che «l'abiezione è una condizione che turba la soggettività»¹⁷. L'abietto è dunque il minaccioso risultato di un'operazione di rimozione effettuata dal soggetto come costitutiva della propria identità, basti pensare, ad esempio, al rigetto dell'omosessualità e dell'erotismo anale in riferimento al quale la norma eterosessuale sancisce la propria egemonia e il proprio statuto identitario; la mimesi della regressione, con la sua rappresentazione della rimozione del represso e della de-sublimazione delle pulsioni costituirebbe, quindi, un tentativo di mettere in scena l'abietto, inteso come ciò che l'individuo e la civiltà hanno rigettato per poter costituire le proprie strutture e il proprio apparato simbolico.

A partire dalla definizione coniata da Kristeva, Foster tematizza alcune questioni fondamentali relative alla possibilità dell'arte di avvalersi dell'abietto:

¹⁶ Cfr. H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), tr. it di B. Carneglia, Postmedia, Milano 2006.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153; cfr. inoltre J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1983), tr. it. di A. Scalco, Spirali, Milano 2006.

L'abietto può essere rappresentato? Se è opposto *alla* cultura, può essere esposto *dalla* cultura? Se è inconscio, può diventare consapevole e rimanere comunque abietto? In altre parole, può esserci un'*abiezione consapevole* o questo è il suo unico modo di esistere?¹⁸

Il critico d'arte americano si interroga quindi sulle condizioni di rappresentabilità dell'abietto: non vi è alcun dubbio che è da esse che dipende l'efficacia delle strategie artistiche di mimesi della regressione, poiché la validità della messa in questione dell'ordine simbolico è correlata al grado di alterità che l'arte abietta presenta con la cultura dominante.

Gli interrogativi di Foster potrebbero essere così riformulati ponendo al centro il rapporto che l'arte abietta intrattiene con l'istituzione arte, intesa secondo l'accezione di Peter Bürger e ripresa da Foster stesso, sia come «l'apparato della produzione e della distribuzione artistica»¹⁹, sia come «le concezioni dell'arte che dominano in una data epoca e che determinano in modo essenziale la ricezione delle opere»²⁰; se la mimesi della regressione risulta integrata con l'istituzione arte, vale a dire con il complesso delle dinamiche fisiche e simboliche che la cultura assegna a quell'ambito dell'umano denominato *arte*, ne consegue che essa non avrà mai la facoltà di porre in questione in maniera efficace quell'ordine simbolico che sancisce le strutture identitarie individuali e culturali, ma agirà nei suoi confronti come un fattore di rinforzo; in altre parole se l'arte abietta e la mimesi della regressione in particolare sono un prodotto dell'istituzione arte, quindi sono esposte *dalla* cultura, come possono scalfirne l'ordine simbolico che ne sorregge i tratti identitari?

Il tema della relazione che le strategie dell'arte abietta istituiscono nei confronti dell'ordine simbolico viene tematizzato da Foster a partire dal conflitto, sorto in seno all'avanguardia surrealista, tra André Breton e Georges Bataille: il primo accusava il secondo di essere un «filosofo

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), tr. it. di A. Buzzi, P. Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 28.

²⁰ *Ibid.*

degli escrementi», il secondo considerava il primo come una sorta di «vittima minorene»²¹, che mette in atto un gioco edipico in cui la legge è infranta al solo scopo di provocare la punizione del padre. In altre parole, mentre Bataille si era confrontato con «il passaggio in cui gli impulsi desublimatori si confrontano con gli imperativi sublimatori»²², schierandosi in favore dei primi²³, Breton aveva invece perseguito l'opzione opposta²⁴.

L'atteggiamento di «disobbedienza edipica» e quello di «perversione infantile»²⁵, incarnati rispettivamente da Breton e Bataille, costituiscono, secondo Foster, l'opzione strategica costitutiva dell'arte abietta; se il primo atteggiamento mette alla prova la forza normativa dell'ordine simbolico, il secondo ne pone in questione i procedimenti costitutivi e si manifesta nella mimesi della regressione risolvendosi in un'attrazione generale nei confronti dell'indifferenziato e dell'inorganico, in una volontà di perdita della soggettività che conferma la forza dell'ordine simbolico e l'impossibilità da parte dell'arte abietta di avviarne un processo di revisione e trasformazione delle strutture fondanti e identitarie. Tale attrazione verso l'indifferenziato viene ricondotta da Foster a una forma di disagio nei confronti del sistema delle differenze etniche, sessuali, socio-politiche e artistiche, espresso dall'ordine simbolico dominante; la

²¹ H. Foster, *Il ritorno del reale*, cit., p. 156.

²² *Ibid.*

²³ «Le trasposizioni simboliche» scrive Bataille «sono state messe avanti in tutti i campi con l'insistenza più puerile. Il carattere specifico delle emozioni più violente e impersonali che i simboli esprimevano è stato disconosciuto [...]. Ma sfido qualsiasi amatore della pittura ad amare una tela quanto un feticista ama una calzatura». G. Bataille, «L'Esprit moderne e le jeu des transpositions», *Documents*, VIII, 1930, tr. it di S. Finzi, *Lo spirito moderno e il gioco delle trasposizioni*, in G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, pp. 195-200

²⁴ «Bataille» afferma Breton «ama le mosche. Noi, no: noi amiamo la mitria degli antichi evocatori, la mitria di lino puro che aveva infissa davanti una lama d'oro e su cui le mosche non si posavano, perché erano state fatte delle abluzioni per scacciarle». A. Breton, *Manifesti del Surrealismo* (1966), tr. it. di L. Magrini, Einaudi, Torino 1996, pp. 111-113.

²⁵ H. Foster, *Il ritorno del reale*, cit., p. 157.

mimesi della regressione può quindi essere considerata come un meccanismo di difesa che coinvolge sia il personaggio messo in scena dall'artista, che tenta di proteggersi dalla pervasività della cultura dominante esprimendo un desiderio di alienazione, sia l'artista stesso che si rifugia in essa per preservarsi dalla consapevolezza del proprio fallimento nello sfidare l'ordine simbolico.

Si tratta di un atteggiamento che non risulta inoltre immune dall'adombrare una certa dose di cinismo, inteso come quel sistema di pensiero analizzato e definito da Peter Sloterdijk nella sua *Critica della ragion cinica*: la ragion cinica si configura come una «falsa coscienza illuminata», poiché i cinici «*sanno* quello che fanno. Ma lo *fanno*» e «riescano a persuadere se stessi del fatto che così dev'essere»²⁶; in altre parole l'individuo che agisce secondo la ragion cinica è consapevole della natura fallace del proprio credo, ma si attiene a esso come forma di protezione o di profitto.

Tale struttura di pensiero può essere rinvenuta anche nell'artista che mette in scena la mimesi della regressione, poiché il suo avvalersi di essa può essere interpretato sia come una strategia difensiva che gli consente di ignorare il fallimento della propria sfida all'ordine simbolico, sia come una dinamica comportamentale dalla quale poter trarre dei vantaggi; del resto, ognuno degli artisti precedentemente considerati, seppur secondo tempi e modalità differenti, è riuscito a raggiungere il successo e a essere esposto in contesti di indiscusso prestigio²⁷.

Alla luce di queste considerazioni, se riprendiamo la questione del rapporto tra istituzione-arte e mimesi della regressione, siamo indotti ad affermare che esso si caratterizza per un'assoluta contiguità. Le stra-

²⁶ Cfr. P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica* (1983), tr. it. di A. Ermano, Garzanti, Milano 1992, p. 36.

²⁷ Basti pensare che nel 1993 il Whitney Museum dedica una grande mostra antologica a un Mike Kelley appena trentottenne; cfr. E. Sussman (ed. by), *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Whitney Museum of American Arts, New York 1993.

tegie che prevedono una mimesi della regressione risultano, quindi, pienamente integrate nell'istituzione-arte: in primo luogo poiché la mimesi della regressione si verifica secondo modalità espressive, come il video, la performance, l'installazione, che, seppur di origine avanguardistica, presentano uno statuto ormai saldamente codificato, e si realizza nell'ambito dei luoghi che la cultura assegna tradizionalmente all'arte; in secondo luogo, poiché la sua reiterazione contribuisce ulteriormente, se mai ce ne fosse stato bisogno, alla sua integrazione.

Il primo punto chiama in causa le condizioni di rappresentabilità dell'abietto: se esso è ontologicamente opposto alla cultura, sviluppatasi proprio a partire dal procedimento di abiezione, non può allora essere esposto e veicolato in seno all'ordine simbolico dominante; tuttavia la mimesi della regressione prevede l'esposizione di condizioni abiette legate a procedimenti di desublimazione e rimozione del represso, ne consegue che o non è vero che l'abietto non possa essere esposto dalla cultura o che ciò che la mimesi della regressione rappresenta non è realmente abietto *tout cour*. È forse possibile propendere per la seconda ipotesi, considerando il risultato della mimesi della regressione come una versione depotenziata dell'abietto, grazie all'azione della mediazione culturale svolta dal suo essere messo in scena e dal fatto che tale messa in scena avvenga nei luoghi a essa deputati, motivo per cui si può affermare che l'utilizzo dell'artificio dell'abiezione non eserciti già in prima battuta alcuna incisiva azione di opposizione all'ordine simbolico dominante, ma si configuri come una sua diretta emanazione, tesa a confermarlo.

Per quanto concerne il secondo punto, qualora si ritenga la mimesi della regressione non priva di una certa efficacia, si dovrebbe tuttavia considerare come tale efficacia venga rapidamente dissipata per mezzo della sua reiterazione, secondo il modello elaborato da Freud in *Al di là*

*del principio di piacere*²⁸, per cui la ripetizione di un determinato comportamento sotto forma di gioco in soggetti-infanti traumatizzati o in ogni caso sofferenti, viene da essi attuata al fine di integrare e rielaborare nella propria economia psichica un evento particolarmente doloroso o traumatico, neutralizzandolo e divenendo così «padroni della situazione»²⁹. Se consideriamo l'ordine simbolico come un ipotetico soggetto traumatizzato e la comparsa della mimesi della regressione come un evento traumatico, ne consegue che, consentendone la ripetizione all'interno delle sue strutture, l'ordine simbolico riesce a neutralizzarne la carica eversiva.

Si potrebbe obiettare che Freud distingue tra la coazione a ripetere effettuata dai bambini nell'ambito della dimensione del gioco, cui assegna il ruolo di vettore di elaborazione psichica, e quella messa in atto nella sfera della vita reale dall'adulto, considerata come il mero sintomo di un disagio, privo di ogni carattere di attiva rielaborazione³⁰, e assimilare la coazione a ripetere da parte dell'ordine simbolico a quella effettuata dall'adulto; tale analogia non sembra tuttavia presentare un valido riscontro, poiché la mimesi della regressione si verifica e viene fruita secondo forme e modalità istituite e regolate dall'ordine simbolico stesso, il quale dimostra così tutta la sua resistenza a ipotetici fattori perturbanti in virtù della sua capacità assimilatrice.

A ulteriore riprova di come la rappresentazione dell'abietto, o quantomeno la sua evocazione, non costituisca di per sé un elemento sovversivo dell'apparato simbolico dominante, consideriamo l'analogia che Foster pare propenso a istituire tra il rapporto fra trasgressione e divieto delineato da Georges Bataille e quello fra abiezione e attività normativo-

²⁸ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), tr. it. di A. M. Marietti, R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1973.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ «Un'impressione più forte» scrive Freud «ci fanno quei casi in cui pare che la persona subisca passivamente un'esperienza sulla quale non riesce a influire, incorrendo tuttavia immancabilmente nella ripetizione dello stesso destino» (*ibid.*, p. 39).

regolatrice: come secondo lo scrittore francese la trasgressione «non è la negazione del divieto, bensì il superamento e completamento»³¹ in virtù del quale il divieto stesso viene confermato, così secondo il critico americano l'abiezione potrebbe essere intesa come il necessario completamento di un'attività normativa dalla quale trae il proprio fondamento³², per cui abiezione e azione regolamentatrice si sostengono vicendevolmente; ne deriva quindi la debolezza strategica della mimesi della regressione: se l'evocazione dell'abietto non rappresenta un elemento sufficiente per porre in questione l'ordine simbolico, a maggior ragione la carica eversiva della sua versione depotenziata e integrata nell'istituzione arte, messa in scena dalla mimesi della regressione, risulterà decisamente fragile, se non nulla.

La mimesi della regressione può, quindi, essere intesa come una mimesi regressiva, in quanto da un lato fallisce come «avanguardia eroica al di fuori dell'ordine simbolico», poiché incapace di assumere una posizione di alterità rispetto a esso, mentre dall'altro rinuncia a svolgere il ruolo di «avanguardia strategica all'interno dell'ordine stabilito»³³, vale a dire alla possibilità di porsi come pratica artistica riflessivo-trasformativa integrata nell'ordine simbolico, al fine di evidenziarne i nodi problematici a partire dai quali tentare di operarne un mutamento. La mimesi della regressione si astiene, dunque, da ogni possibile politicizzazione dell'abietto che potrebbe avviarne un processo di ri-significazione in

³¹ Cfr. G. Bataille, *L'erotismo* (1957), tr. it. di A. Dell'Orto, Es, Milano 2009, p. 34. Bataille avanza l'esempio della guerra che si presenta come una trasgressione del divieto di uccidere, agendo nel medesimo tempo come fattore di rinforzo nei confronti di esso, «che ne costituisce la giustificazione e la fonte», poiché «senza divieto, la guerra sarebbe impossibile, inconcepibile»!

³² Si pensi, ad esempio, alla condizione di abiezione in cui versano l'omosessualità e l'erotismo anale intesa come il risultato di un'azione normativa di matrice eterosessuale, a partire dalla quale viene istituito l'apparato simbolico dominante: tale apparato necessita dell'abiezione per poter definire le proprie strutture identitarie e stabilire i propri confini.

³³ H. Foster, *Il ritorno del reale*, cit., p. 156.

grado di determinare una modifica dell'ordine simbolico³⁴, ed è proprio in questo che forse risiede il suo autentico fallimento, nelle sue modalità di utilizzo dell'abietto che, come abbiamo visto, viene reiterato secondo un cinico impulso di ripetizione o viene condotto in direzione dell'inorganico e dell'indifferenziato.

³⁴ È la strada indicata da Judith Butler, che propone, in rapporto alla condizione abietta dell'omosessualità e del termine *queer*, una «riconversione dell'abiezione in azione politica», al fine di «riscrivere la storia del termine e di condurlo verso una difficile risignificazione» in grado di conferirgli una nuova legittimità. Cfr. J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 20.