

## LORNA SIMPSON: GATHERED

Federica Stevanin

Dopo un periodo creativo caratterizzato da un interesse nei confronti del video e del film, i recenti lavori presentati da Lorna Simpson in occasione della sua personale all'Elizabeth A. Sackle Center for Feminist Art nel Brooklyn Museum di New York dal 28 gennaio al 21 agosto 2011, segnano il ritorno dell'artista alla fotografia. Tra gli anni ottanta e novanta, Simpson è stata una delle artiste afroamericane più impegnate nella messa in discussione dei principi della cosiddetta 'fotografia documentaria', mettendone tra parentesi le pretese di verità<sup>1</sup>. Molti dei suoi lavori fotografici si concentrano sulle modalità attraverso le quali il corpo femminile e, nello specifico, il corpo delle donne di colore, è stato storicamente rappresentato e codificato: ovvero, nella maggior parte dei casi, secondo i modi della ghettizzazione e della discriminazione<sup>2</sup>. Fin dalla fine dell'Ottocento infatti, in base a devianti teorie sulle differenze etniche o a presunte istanze di sorveglianza sociale e medica, le donne di colore sono state sottoposte ad un'osservazione coercitiva attraverso pratiche di schedatura, anche fotografica<sup>3</sup>. Coi suoi lavori, Simpson cerca di scuotere l'osservatore dal torpore dei pregiudizi che a lungo hanno contribuito a forgiare e trasmettere un'immagine razzista e denigratoria della femminilità nera. Al centro di molte fotografie dell'artista troviamo una figura femminile di colore che ci dà le spalle, collocata in sfondi monocromi e asettici. Né l'abito (spesso un semplice camice bianco) né altri elementi spaziali forniscono indizi sull'identità di questa donna. All'immagine, frammentata o moltiplicata a formare una sequenza, l'artista aggiunge alcune brevi frasi che puntano a smascherare le forme pregiudiziali di pensiero nei confronti dei soggetti inquadrati. Nel loro complesso, tali scritte si collegano a questioni di razza, genere e sessualità e alle forme di controllo e sottomissione che hanno colpito le donne afroamericane, cercando di rendere conto «del modo in cui negli Stati Uniti viene costruito il concetto di razza»<sup>4</sup>. Voltare le spalle, negare il proprio volto, è l'unico modo che hanno queste donne di sottrarsi allo sguardo voyeuristico e dominante da parte di un pubblico che altro non è che «una variante razziale dello sguardo patriarcale»<sup>5</sup>, rendendo così manifesta una forma più subdola di violenza che colpisce

<sup>1</sup> BRIAN WALLIS, *Questioning Documentary*, «Aperture», n. 112, autunno 1988, pp. 60-71.

<sup>2</sup> Un'interessante panoramica è fornita da DEBORAH WILLIS - CARLA WILLIAMS, *The Black Female Body. A Photographic History*, Philadelphia, Temple University Press, 2002.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 2-5.

<sup>4</sup> Lorna Simpson, in BARBARA POLLACK, *Turning Down The Stereotypes*, «ARTnews», settembre 2002, p. 138.

<sup>5</sup> BERYL J. WRIGHT, *Back talk: recording the body*, in *Lorna Simpson: for the Sake of the Viewer*, a cura di Beryl J. Wright e Saidiya V. Hartman, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 21 novembre 1992 – 14

questi soggetti: quella basata sulla negazione dell'identità. *Guarded Conditions* (1989) è uno dei lavori fotografici più emblematici di questo tipo di ricerca e vede protagonista la stessa donna ripresa di spalle e replicata per sei volte. A prima vista la posizione delle braccia della figura, incrociate dietro la schiena, sembra alludere a una condizione di sottomissione. Una sensazione enfatizzata ancor di più dal sezionamento cui Simpson sottopone l'immagine femminile, in questo caso divisa in tre scatti fotografici riassemblati a ricomporre l'unità figurativa di partenza. A queste inquadrature l'artista aggiunge poi una frase che, ripetuta, viene fatta scorrere sul bordo inferiore dell'installazione e che recita: «sex attacks, skin attacks (attacchi sessuali, attacchi razziali)». L'artista ha così predisposto un meccanismo di cortocircuito tra parola e immagine capace di chiamare in causa l'osservatore e di farlo riflettere su quanto sia radicata nell'uomo la tendenza a ragionare secondo pregiudizi, nel tentativo di darsi delle risposte relative alla donna fotografata. A questo proposito Sylvia Wolf ricorda come «in tutti i suoi lavori Lorna non racconta tutta la storia oppure lascia un finale aperto e ci forza a completarlo in un modo che pone attenzione al nostro sistema di credenze»<sup>6</sup>. Riflettendo sulle parole del titolo infatti, la particolare posa della donna sembra piuttosto trasmettere l'idea di un'azione di difesa del proprio corpo e della propria identità dagli assalti esterni degli sguardi degli osservatori. Sebbene Simpson abbia spesso manifestato scarso interesse nei confronti di un'interpretazione del proprio lavoro in chiave femminista, negando anche un orientamento esclusivo verso i temi delle politiche identitarie<sup>7</sup>, è però lampante l'assoluta prevalenza nei suoi lavori di protagoniste femminili 'non-bianche' e i suoi temi di ricerca, in ultima analisi, hanno molto in comune con alcuni nodi di pensiero al centro delle teorie femministe<sup>8</sup>.

I lavori presentati nella personale al Brooklyn Museum indicano una nuova direzione del lavoro dell'artista che ha deciso di servirsi in quest'occasione di immagini 'trovate'. Interessandosi al tema della memoria ed al modo nel quale viene registrata la realtà, le nuove opere di Simpson indagano la dimensione problematica della «memoria come fonte di informazioni»<sup>9</sup>: si tratta però sempre di una *small memory*, di una memoria delle piccole storie (affine per certi versi all'uso che ne fa Christian Boltanski) e delle narrazioni che da essa possono scaturire. L'artista ama infatti ricordare come i suoi progetti nascano alcuni da esperienze personali, altri da spunti tratti da storie che le

---

marzo 1993 e altre sedi), New York, Museum of Contemporary Art, Chicago/Universe Publishing, 1992, p. 14 (trad. mia).

<sup>6</sup> Sylvia Wolf, in B. POLLACK, *Turning Down The Stereotypes* cit., p. 139 (trad. mia).

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> THELMA GOLDEN, *Thelma Golden in conversation with Lorna Simpson*, in KELLIE JONES - THELMA GOLDEN - CHRISSIE ILES, *Lorna Simpson*, London, Phaidon, 2002, p. 23.

<sup>9</sup> B. POLLACK, *Turning Down The Stereotypes* cit., p. 138 (trad. mia).

sono state raccontate da altre donne di colore<sup>10</sup>. Nella mostra si possono individuare tre sezioni, costituite da due installazioni fotografiche e da un video. La prima installazione riunisce alcuni di lavori di anni diversi: *Please remind me of who I am* (2009), *Istantaneous* (2008), *Stand still* (2008) e *Untitled* (2010); la seconda è costituita dalle serie *May/June/July/August 1957/2009* e *Interiors 1957/2009* (2009), per concludere poi con la proiezione di *Easy to remember* (2001; 16 mm, b/n, suono, film trasferito su dvd, 2 min 35 sec). Protagoniste delle prime due sezioni in mostra sono figure femminili afroamericane dall'identità sconosciuta. Una delle due pareti coinvolte è animata da un centinaio di ritratti fototessera in bianco e nero, trovati al mercatino delle pulci e collezionati dall'artista, per i quali è impossibile stabilire una datazione univoca: la maggior parte sembra però risalire a un periodo compreso tra gli anni quaranta e gli anni cinquanta, contemplando la presenza di immagini anche più tarde. Dal 1925 in America la *photo booth* è diventata un mezzo per ottenere ritratti popolari a poco prezzo e in questo lavoro Simpson sottolinea come la foto formato tessera si collochi in un momento importante per gli afroamericani, il periodo delle Grandi Migrazioni: anni difficili, caratterizzati da forti discriminazioni, violenze e segregazioni a seguito delle leggi Jim Crow che hanno visto gli afroamericani trasferirsi in massa dal Sud del paese al Nord e nel Midwest in cerca di lavoro e di condizioni di vita migliori<sup>11</sup>. Come espresso dagli studi su questo fenomeno, la fotografia era diventata un mezzo per «creare un ideale visivo [...] nel quale le difficoltà del passato apparivano rimosse [...] le pose idealizzate in molte immagini fotografiche richiamano istanze di identità di classe e razziale, un modo per collocare gli afroamericani come parte di comunità stabilite e connesse al loro futuro»<sup>12</sup>. Le difficoltà incontrate da questi gruppi sono testimoniate dagli scritti di Langston Hughes, dalle immagini fotografiche di Gordon Parks e di Roy DeCarava e anche dal ciclo pittorico delle *Migration series* (1940-1941) di Jacob Lawrence, uno dei protagonisti dell'Harlem Renaissance<sup>13</sup>. Per queste persone farsi una foto, fosse pure un ritratto nella cabina automatica, diventa un mezzo di autodeterminazione. La fototessera si carica delle qualità di un vero e proprio 'oggetto d'affezione', attraverso il quale gli emigrati afroamericani inviano via posta ai familiari rimasti nel profondo Sud un proprio ricordo, unito a lettere e messaggi di rassicurazione sulle loro condizioni. La moda, le nuove acconciature e lo sguardo fiero e sorridente di queste donne ritratte, sono un modo per siglare il raggiungimento di un diverso status sociale. Disposti in maniera ondivaga sulla parete, i piccoli ritratti sono intervallati da una serie di disegni a macchie d'inchiostro nero su carta di mano dell'artista, del medesimo formato

<sup>10</sup> L. SIMPSON - D. WILLIS, *Interview with Deborah Willis, 1992*, in K. JONES - T. GOLDEN - C. ILES, *Lorna Simpson* cit., p. 126

<sup>11</sup> L. Simpson, in RACHEL TAYLOR, *Photo Booth (2008)*, novembre 2008, descrizione del lavoro pubblicata sul sito: [www.tate.org](http://www.tate.org) (consultato il 30.08.2001).

<sup>12</sup> D. WILLIS - C. WILLIAMS, *The Black Female Body* cit., p. 147 (trad. mia).

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 145.

rettangolare delle fotografie. Secondo Glenn Ligon, in un intervento relativo però ad un diverso assetto dell'opera (*Photo Booth*, 2008), questi disegni richiamerebbero il retro delle fotografie strappate dagli album, pensando che l'intenzione di Simpson fosse quella di mostrare «cosa rimaneva dalla sottrazione dei ritratti dal loro contesto»<sup>14</sup>. Rachel Taylor propende invece per l'individuare un'affinità di tali disegni con le macchie del test di Rorschach, ritenendo che il lavoro dell'artista «sottolinei il modo in cui tutti i codici visivi sono letti attraverso le proiezioni psicologiche dell'osservatore»<sup>15</sup>; ma queste macchie lasciate dall'inchiostro che imbeve la carta sembrano quasi riecheggiare anche il procedimento di impressione fotografica dal quale sono nati i ritratti. È soprattutto il titolo di una parte dell'installazione (che tradotto in italiano è *Per favore ricordami chi sono*) a collegare questo recente lavoro dell'artista sulla memoria alle tematiche relative all'identità culturale e razziale del popolo afroamericano. Nelle parole di Catherine Morris, curatrice della mostra, «anche se le fotografie sono documenti storici, esse portano il peso di tutte queste domande su quello che non conosciamo» e la disposizione delle immagini data da Simpson «dà alle foto storiche nuove storie»<sup>16</sup>. Riunendo frammenti di vita di epoche diverse, l'artista sembra intenzionata a sfidare una nozione 'monolitica' della memoria. Se le immagini riportano i volti e le speranze delle donne inquadrati, di loro però non si conosce né il nome né la vera storia: e tali ritratti sono, allo stesso tempo, irrimediabilmente separati dai loro destinatari originari. Nonostante la scarsità di informazioni sul loro conto, queste donne ci ricordano un'epoca passata e problemi ancora di scottante attualità: ecco quindi creato uno spiraglio per l'apporto del pubblico, che entrando in contatto con quei volti può inserirvi le proprie storie o i propri ricordi.

Numerosi artisti si sono serviti del ritratto fototessera<sup>17</sup> proprio per la sua capacità di evocare i desideri che si celano dietro la superficie del viso dei soggetti inquadrati ma anche per la possibilità di lasciare, per utilizzare parte di un titolo ormai celebre di un'opera di Franco Vaccari, *una traccia fotografica del proprio passaggio*<sup>18</sup>. Farsi autonomamente un ritratto in una cabina *photo booth* rende l'operazione ancor più interessante perché, venendo meno la figura del fotografo, permette al soggetto di diventare l'unico autore dell'immagine, sfruttando l'automaticità di un processo *do it*

<sup>14</sup> GLENN LIGON, *Lorna Simpson in conversation with Glenn Ligon*, in *Lorna Simpson: Ink*, a cura di L. Simpson, G. Ligon e Jeanne Greenberg Rohatyn, catalogo della mostra (New York, Salon 94, 18 ottobre – 13 dicembre 2008), New York, Salon 94/Freemans, 2008, p. 67.

<sup>15</sup> R. TAYLOR, *Photo Booth (2008)* cit.

<sup>16</sup> Catherine Morris in ALEX RUSH, *With Lorna Simpson, history repeats*, «New York Post», versione online, 24 gennaio 2011 (consultata il 20.10.2011)

[http://www.nypost.com/p/news/local/brooklyn/with\\_artist\\_lorna\\_simpson\\_history\\_5apLg6smU91TDke2A23IBO](http://www.nypost.com/p/news/local/brooklyn/with_artist_lorna_simpson_history_5apLg6smU91TDke2A23IBO)

<sup>17</sup> Un'interessante ricognizione su questo tema è fornita da FEDERICA MUZZARELLI, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

<sup>18</sup> Il titolo esatto dell'*Esposizione in tempo reale n. 4* presentata da Vaccari alla Biennale di Venezia del 1972 sarebbe *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*. Si veda anche RENATO BARILLI, *Testo introduttivo a Esposizione in tempo reale*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1973, poi in NICOLETTA LEONARDI, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Milano, Postmediabooks, 2007, pp. 29-31.

*yourself* innescato dalla macchina. Nella sua frontalità, il ritratto fototessera esalta quelle caratteristiche di istantaneità, meccanicità ed automaticità del mezzo fotografico che lasciano al singolo la libertà di porsi ‘a grado zero’ davanti all’obiettivo, consentendo così a chi guarda di penetrare nell’intimo della persona in maniera più efficace e diretta di qualsiasi altra modalità di ritratto con velleità d’introspezione psicologica<sup>19</sup>. Questi scatti sono resi ancor più ‘parlanti’ dalla scelta di Simpson di servirsene come *ready made* recuperati da una dimensione temporale lontana che rischiava di inghiottirli per sempre. *Please remind me of who I am* rende esplicito come la *photo booth* abbia avuto un ruolo fondamentale nell’immaginario delle comunità afroamericane: uno strumento privilegiato in grado di conferire, grazie alla capacità di certificazione del reale insita nell’immagine fotografica, identità e realtà ad un popolo al quale questo diritto è stato continuamente negato.

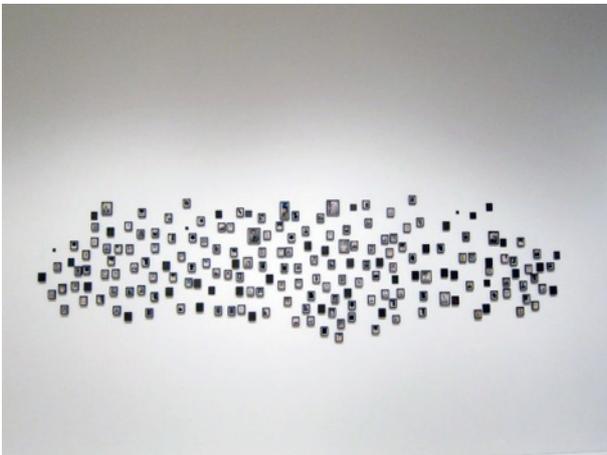


Fig. 1a -1b, Lorna Simpson, *Please remind me of who I am*, 2009, immagini della mostra Lorna Simpson: Gathered, 2011, New York, Brooklyn Museum

(le immagini sono tratte dal sito: [http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna\\_simpson/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna_simpson/)).



La seconda sezione della mostra è composta da due serie di fotografie. Una di queste è intitolata *May/June/July/August 1957/2009*. Simpson ricorda di aver acquistato per caso su eBay due foto che ritraggono una donna sconosciuta appoggiata ad un’auto, di cui è noto solo l’anno di scatto ed il luogo, Los Angeles. Venendo poi informata dell’esistenza di un intero album di scatti con la stessa

<sup>19</sup> CLAUDIO MARRA, *La vertigine dell’attesa*, in F. MUZZARELLI, *Formato tessera* cit., pp. IX-XI.

protagonista, affascinata dal progetto che questa donna aveva fatto su se stessa, l'artista ha comprato il nucleo di foto, decidendo solo in un secondo momento di servirsene per realizzare un'opera<sup>20</sup>. Queste immagini si sono rivelate ancor più interessanti per Simpson, dato che la ragazza ritratta si mostra in compiaciute pose da pin-up che ricordano la famosa Dorothy Dandridge, la prima afroamericana ad aver ricevuto una nomination all'Oscar come migliore attrice per il musical *Carmen Jones* (1954) e, tra gli anni cinquanta e sessanta, una delle prime attrici di colore ad aver raggiunto nell'immaginario collettivo lo status di vero e proprio sex-symbol<sup>21</sup>. L'immagine di femminilità prorompente proposta dalla Dandridge era sicuramente una novità all'epoca: mostrare una donna di chiare ascendenze africane, consapevole di se stessa e della propria sensualità, era un cambiamento enorme per una società nella quale vigevano ancora leggi discriminatorie nei confronti dei neri. Un riferimento all'attrice, questo, già presente nei video *Call waiting* e *Interior/Exterior, Full/Empty* (entrambi del 1997)<sup>22</sup>. Forse di mano di un unico fotografo perché stilisticamente e tecnicamente omogenee, queste immagini trasmettono l'aspirazione di una ragazza di colore ad incarnare (anche solo nella finzione fotografica) un'ideale di donna finalmente libera dalle coercizioni delle leggi razziali in un momento storico, ricorda Simpson, «di segregazione e di grandi limitazioni nella carriera di un'attrice nera»<sup>23</sup>. Lavorando su questa idea di una *performance* eseguita davanti all'obiettivo fotografico, Simpson ha deciso di provare le medesime sensazioni trasformando se stessa nella ragazza delle foto, reinterprestandone il ruolo e replicandone per quanto possibile le pose, le location, gli atteggiamenti, e di inserire poi le proprie immagini tra quelle che ritraggono la modella di Los Angeles. Si tratta forse del primo lavoro nel quale l'artista, invece di agire dietro l'obiettivo, diventa soggetto delle proprie fotografie. Quest'operazione di assunzione di un'identità 'altra' ha permesso a Simpson di mescolare la sua storia con quella dell'ignota modella, unendo memorie personali e luoghi diversi. All'interno dell'album con gli scatti originali, l'artista ha trovato anche delle foto relative ad un ragazzo afroamericano, ritratto in interni e in varie pose; nel suo progetto, qui presentato col titolo *Interiors 1957/2009* (2009) Simpson ha deciso di coinvolgere pure queste immagini, rivestendo panni maschili: giocando sì con un'altra finta narrazione ma anche con l'identità sessuale come già aveva fatto in alcuni lavori degli anni novanta, ad esempio nella serie fotografica *She* (1992). L'idea di mettere in parallelo due vite tra loro

<sup>20</sup> L. SIMPSON, *Lorna Simpson: Gathered*, intervista per il Brooklyn Museum consultabile su: <http://youtu.be/16vxKCGb-rI> e [http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna\\_simpson/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna_simpson/). Nello stesso sito si trovano alcune immagini relative alle opere in mostra.

<sup>21</sup> DONALD BOGLE, *Blacks in American Films and Television: an Enciclopedia*, New York, Garland Publishing, 1988, p. 236, poi in D. WILLIS - C. WILLIAMS, *The Black Female Body* cit., p. 107.

<sup>22</sup> KELLIE JONES, *(Un)Seen & Overhead: Pictures by Lorna Simpson*, in K. JONES - T. GOLDEN - C. ILES, *Lorna Simpson* cit., p. 84.

<sup>23</sup> JEANINE RAMIREZ, *Black History Month 201: Brooklyn Photographer Mimics Forgotten Memories*, NY1.com, 23 febbraio 2001, intervista della rete televisiva NY1 a Lorna Simpson consultabile su: [http://www.ny1.com/content/top\\_stories/134489/black-history-month-2011--brooklyn-photographer-mimics-forgotten-memories](http://www.ny1.com/content/top_stories/134489/black-history-month-2011--brooklyn-photographer-mimics-forgotten-memories) (trad. mia).

sconosciute, lontane nel tempo e nello spazio ma legate dalla medesima condizione razziale se non di genere, del resto, la ritroviamo presente in un altro lavoro fotografico del 1991 intitolato *Same* e nel video *Corridor* (2003). Ecco quindi che sia i ritratti fototessera, sia quest'opera di reinterpretazione da parte dell'artista di un vissuto altrui, si ricollegano al concetto di una memoria autentica e al contempo falsificabile, dove la foto invece di essere un documento 'certo' diventa un elemento che vive una doppia esistenza sospesa tra passato e presente.



Figg. 2a, 2b, 2c e 2d, Lorna Simpson, *May/June/July/August 1957/2009*, 2009, immagini della mostra *Lorna Simpson: Gathered*, 2011, New York, Brooklyn Museum

(le immagini sono tratte dal sito: [http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna\\_simpson/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna_simpson/)).



Figg. 3 a-b, Lorna Simpson, *Interiors 1957/2009*, 2009, immagini della mostra *Lorna Simpson: Gathered*, 2011, New York, Brooklyn Museum

(le immagini sono tratte dal sito: [http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna\\_simpson/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna_simpson/))

Conclude la mostra *Easy to remember* (2001): il video presenta, inserite in una struttura a griglia, quindici inquadrature ravvicinate delle bocche di altrettante persone (tra le quali la stessa Simpson), chiamate dall'artista ad accennare a bocca chiusa un classico brano musicale di Rogers and Hart del 1935, cui il video deve il titolo. La difficoltà dell'operazione è nella particolare versione del brano che Simpson chiede di accennare, ovvero l'arrangiamento jazz di John Coltrane: una scelta non casuale, che è legata da un lato al jazz inteso come elemento importante della cultura musicale e dell'identità afroamericana, e dall'altro ai ricordi personali dell'artista, che fin da piccola sentiva abitualmente quella melodia in famiglia<sup>24</sup>. L'effetto generale che ne risulta, tuttavia, dimostra come il motivo di *Easy to remember* non sia assolutamente 'facile da ricordare': le quindici bocche emettono modulazioni e note l'una diversa dall'altra, sulla scorta forse di un vago ricordo della canzone, rendendo il brano irriconoscibile. Il video riflette sul mescolamento tra una memoria personale e una memoria collettiva, da cui nasce una memoria 'ibrida' che può essere manipolata e confusa nelle varie interpretazioni personali. Omettendo in quest'opera come nelle altre presenti in mostra l'uso della parola (che tanta parte ha avuto nella poetica dell'artista), ora Simpson sembra concentrata, più che in un'indagine sugli stereotipi razziali, nell'approfondimento di un'idea di memoria intesa come sequenza narrativa fatta di ripetizioni e continui ritorni, ricostruibile e

<sup>24</sup> K. JONES, *(Un)Seen & Overhead* cit., p. 97.

reinterpretabile a partire dal valore che essa assume per il presente<sup>25</sup>. I lavori raccolti in mostra testimoniano la natura profondamente soggettiva della memoria e della storia; soprattutto i ritratti fototessera diventano, nell'interpretazione dell'artista, dei veri ponti tra il passato ed il presente: 'tessere', appunto, di un mosaico difficile da ricomporre nella sua interezza e verità.

---

<sup>25</sup> Coco Fusco ricorda infatti che Simpson «è meno interessata ad attribuire un giudizio sulla rappresentazione dei neri o a rifiutare immagini negative e stereotipi, preferendo esplorare il loro potenziale evocativo tramite la loro riformulazione» (trad. mia). COCO FUSCO, *Uncanny Dissonance: the Work of Lorna Simpson*, «Third Text», n. 22, primavera 1993, poi in D. WILLIS - C. WILLIAMS, *The Black Female Body* cit., p. 189.