

Guardare attraverso la trasparenza*

STEVEN FELD

Per più di un secolo innumerevoli visitatori bianchi hanno ripreso immagini decorative e autorevoli della vita quotidiana e rituale in Africa. Questo imponente *corpus* di fotografie euroamericane ha generato l'idea diffusa che "Fotografia africana" significhi immagini di soggetti neri realizzate da fotografi bianchi o immagini della vita coloniale con gli africani sullo sfondo. Soltanto i visitatori di mostre e i lettori di cataloghi come *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, sono consapevoli di un'altra ampia realtà, un ricco mondo di fotografie di soggetti africani realizzate da fotografi africani. Nessuno di questi precedenti anticipa a pieno la complessa riorganizzazione dello sguardo che si trova in *Exposures* di Virginia Ryan: qui il soggetto è un'artista bianca che espone la propria vita quotidiana e rituale in Africa occidentale fotografata da africani e non-africani, amici, compagni o passanti.

Ognuna delle immagini provoca immediati interrogativi su che cosa stia accadendo all'interno del riquadro, sia dal punto di vista sociale sia da quello visivo. Quali drammi sociali intorno a razza, a potere e a genere sono in mostra? Quelli su maschere, rito e cerimoniale? Quelli su ornamento del corpo, su abbigliamento e su apparenza? Sull'interazione sociale in pubblico? Su pelle, gesto e movimento? Allo stesso tempo, di quali drammi fotografici sono testimoni gli osservatori? Di immagini catturate senza che le persone ne fossero consapevoli? Di immagini più intenzionalmente costruite ma fatte apparire spontanee? Quali complicità uniscono i soggetti ritratti e coloro che stanno dietro la macchina fotografica? Insomma, che tipo di messe in scena sono presentate in queste giustapposizioni fotografiche di Virginia Ryan con estranei e intimi, partecipanti inconsapevoli e collaboratori? Vederle permette di guardare attraverso la trasparenza della differenza razziale? Vederle

* Titolo originale: *Gazing through transparency*. Il saggio è pubblicato nel volume fotografico di Virginia Ryan *Exposures: a White Woman in West Africa*, 2006. Traduzione di Silvia Lelli, revisione e traduzione delle didascalie delle foto di Antonello Ricci. Per questa pubblicazione l'autrice ha selezionato 16 immagini da un *corpus* di 59.

ci fa sentire intrappolati o liberati dalle banalità della correttezza politica e dell'umanismo universale trascendentale?

Steven Feld: *come è iniziato questo progetto?*

Virginia Ryan: *è iniziato subito dopo il nostro arrivo ad Accra, dove andavamo a vivere, in concomitanza con l'ascolto di discorsi postcoloniali e l'invio di e-mail con l'immagine delle noci di cocco ad alcuni amici italiani. La reazione è stata severa. Per me era solo una foto di vacanza, un'immagine che avevo scattato per dire "ecco cosa ho fatto ieri". Ma alcuni amici hanno risposto con ironia e preoccupazione, tipo, "oh, poverina, si sta tropicalizzando, i ragazzi la nutrono a noci di cocco". Mi sono sentita stranamente giudicata. Ma ero anche incuriosita dall'imprevista gravidanza dell'immagine. Allora ho iniziato a chiedermi: "dove sono le immagini e le storie dei bianchi contemporanei in Africa occidentale?" La risposta era semplice: vi era una scarsissima documentazione del mondo dei bianchi postcoloniali che attualmente vivono lì. Mi sembrava che i bianchi spesso si prendessero il potere di scrivere i libri, fare le foto, raccontare le storie, ma fossero ampiamente esclusi come soggetti di quelle rappresentazioni. Naturalmente però come bianchi eravamo soggetti agli occhi africani, se non ai nostri. Quando mi sono resa conto di questo ho visto quell'apertura che incita all'arte. Non mi sono proposta di provare qualcosa e non l'ho fatto. Ho semplicemente documentato la mia esperienza di donna bianca che vive in un ambiente prevalentemente nero.*



Parco Nazionale di Kankum, Ghana, 2001.

Il bianco è un colore

Bianco, il colore dei fantasmi, delle ossa e degli angeli, è con certezza per l'Africa occidentale il colore dello straniero, del colonialismo, delle camicie inamidate, dei pantaloni candeggiati, della biancheria intima, dei calzettoni, della pelle bruciata dal sole. Bianco è il colore dei caschi coloniali e dei documenti, della carta, delle menti missionarizzate, il colore del potere storico. Il bianco coloniale è il colore dell'invasione, il colore di potenti intrusi che immaginavano la realtà capovolta, facendo del "nero" il colore della differenza, rappresentando il nero come straniero esotico ed esaltando il bianco come suo valoroso salvatore, come il garante del suo miglioramento, del suo sviluppo.

Secondo l'orientamento culturale del progetto coloniale il bianco è il colore della pulizia, dall'uso del sapone *Ivory* o *Dove* all'assorbente morbidezza degli asciugamani e degli indumenti di cotone bianco. È il colore delle lenzuola di lino, dei cuscini, delle zanzariere, il colore delle comodità della civiltà. Bianco è il colore della neve e delle piume d'oca dei piumini, che uno abbandona per il bianco calore dei tropici.

Il bianco è il colore dello sperma, del latte materno e del latte fresco di mucca, il colore della genesi, dell'essenza e del nutrimento. Bianco è il colore della farina, del riso, del sale e dello zucchero raffinati, il colore dell'alimentazione di base. Bianco è anche il colore della ricchezza raffinata dei ricami, della biancheria, della porcellana, del marmo *statuario*, dell'avorio, delle perle.

Il bianco è il colore della pace, dell'armistizio, dell'amnistia, il colore di chi si arrende, della neutralità, della fine delle ostilità. Bianco è il colore della verginità, il colore della calce, il colore degli ospedali, delle cliniche, dei camici dei dottori, dei vestiti delle infermiere, il colore della disinfezione. Bianco è il colore della morte, dei corpi avvolti in sudari, il colore alla fine di tutti i colori.

Il bianco è il vuoto (*blank, blanc, blanco*, il nulla), la superficie sulla quale parole, immagini, numeri, appunti saranno scritti, disegnati, tracciati, schizzati, stampati, annotati. Bianco è il colore al quale la pagina stampata torna solo attraverso la cancellazione o il "bianchetto".

Bianca è la superficie vuota delle tele, della carta fotografica e dello schermo. Bianco è il luogo della moderna proiezione e illuminazione, la superficie estetica sulla quale altri colori sono posti, diffusi, proiettati, riflessi, resi luminosi.

Bianco è il colore dell'*Innocenza*, il più bianco dei quadri bianchi, essenziali come lo Zen, di Agnes Martin.

SF: *I tuoi antenati irlandesi, come i miei, provenienti dall'Europa orientale ebraica, sia prima che dopo la migrazione, non erano semplicemente o evidentemente "bianchi" in modo scontato. Vivere in Africa occidentale ti ha reso cosciente del fatto che la tua "bianchezza irlandese" è qualcosa di recente, che*

l'etichetta "Black Irish", "Irlandese nero" è qualcosa di vecchio e lontano?

VR: *conversazioni con amici americani mi hanno fatto conoscere il termine "Black Irish" e ho preso coscienza del fatto che etnicità e origine sono stati mescolati e confusi con categorie razziali, classi sociali e raggruppamenti nazionali in Europa e altrove. Ma quello di cui ho preso coscienza vivendo in Africa occidentale – ed è stata un'esperienza unica confrontata con le altre vissute in Italia, Egitto, Scozia, Brasile ed ex-Jugoslavia – è che è diventato impossibile per me ignorare la relazione del colore della mia pelle, detto "bianco", con il mio ambiente, con le mie relazioni e le mie esperienze quotidiane.*

SF: *com'è accaduto che questa forte auto-consapevolezza di essere classificata come "bianca" si sia trasformata in una "tela", in un supporto artistico per queste foto?*

VR: *ho usato la mia pelle perché era sempre a disposizione, era sempre presente. È stata semplicemente un'intuizione artistica, credo, l'idea che avrei potuto assumere il mio "essere bianca" come fatto straordinario, non come colore ovvio e normale o come mancanza di colore, ma come qualcosa che gli africani attorno a me guardavano, a cui facevano caso. Se essi erano così consapevoli del mio colore, perché non potevo esserlo anch'io? Talvolta era solo il bruciore che avvertivo, soffrendo i colpi di calore della dislocazione, bianca come la nausea. Ma questo forse ha anche a che vedere col fatto di essere australiana.*

SF: *vuoi dire col fatto che anche l'Australia è stata una colonia britannica?*

VR: *sì, anche questo, con la differenza che noi non siamo mai stati schiavi, siamo sempre stati una nazione Bianca – con la B maiuscola – il che è un terribile abuso nei confronti dei suoi abitanti indigeni, con la pelle scura. Io credo che abbia più a che fare con il provenire dalla frontiera. Come donna australiana probabilmente in Ghana avevo meno problemi, ero più libera, assecondata con più facilità. Penso di avere avuto la possibilità di essere "sperimentale", di essere stata poco soggetta a critiche rispetto, ad esempio, a una donna italiana, nonostante la mia cittadinanza italiana o i miei rapporti con l'ambasciata italiana in Ghana.*

Nei ritratti del diciassettesimo secolo dei maestri olandesi, i volti e le mani bianche sono sempre illuminati, affiorano frammenti di rosa creando una superficie temporale sulle pelli bianco-latte, spesso stagliate sul bianco puro di gorgiere, colletti, biancheria. La pittura qui rivela la porosità della pelle, la sua trasparenza, la sua risoluzione emozionale e il suo contenuto biografico. Una tenera vulnerabilità incontra una saggezza stoica nella luce riflessa e assorbita da ogni poro della pelle. La pittura, per parafrasare Maurice Merleau-Ponty, diviene un toccante e intimo *rendez-vous* dell'occhio dell'artista con la pelle del soggetto.

Il *Ritratto di Gerard Bicker* di Bartholomeus van der Helst, a esempio, fa emergere dal bianco i rosa-mela della pelle per rivelare i rosa più intensi delle

labbra. Come il ritratto della piccola *Helena van der Schalcke* di Gerard ter Borch rivela la delicata pelle bianca infantile in contrasto con il ricamo dell'abito bianco di un adulto in mezzo a un contorno profondamente nero. Il bianco, infine, diviene la purezza della luce e della sostanza nella *Kitchen Maid* di Jan ver Meer che versa un sottile filo di latte in una ciotola mentre un ampio flusso di luce si riversa dalle finestre sovrastanti sulla sua cuffia e sulla sua pelle bianche.

SF: *data la tua sensibilità artistica per il bianco come presupposto estetico europeo dell'illuminazione, quali nuovi significati a tuo avviso si sono aggiunti al colore bianco nel contesto dell'Africa occidentale?*

VR: *in quel contesto sono divenuta fortemente consapevole di quanto il bianco possa essere inteso soprattutto in termini di mortale, fantasmico, agghiacciante: come qualcosa che sia stato scorticato fino alle viscere. In Ghana ho sentito dire che la parola "obruni", generalmente usata per indicare la gente con la pelle bianca, veicola anche il significato di essere "spellato". È come essere senza pelle. La pelle bianca è equivalente a un'esposizione totale, a essere stati privati della pelle. Non so se questa osservazione è linguisticamente esatta, ma il fatto che sia stata riferita a me rende la cosa ancor più rilevante e decisamente scioccante.*

Più domande, meno risposte

Nel suo libro *White* Richard Dyer evidenzia l'essere bianchi come una categoria storica e critica basata su un'esperienza privilegiata, con rilevanti collegamenti culturali al cristianesimo, all'imperialismo, alla purezza dello spirito e delle imprese, all'idea della superiorità razziale ariana e caucasica. Egli delinea i modi nei quali il potere dell'essere bianchi nei film, nella fotografia, nella letteratura e nella cultura dia forma ad atteggiamenti e a immaginari persistenti. Ma si sforza anche di problematizzare la storia attraverso percorsi di classe, genere e differenza sessuale, chiarendo che non esiste un unico "bianco" nell'esperienza o nella percezione dell'"essere bianchi".

Allo stesso modo, le riflessioni di Virginia Ryan sulla pelle e sulla località, sugli incontri pianificati o spontanei, sull'assistere qualcuno o essere assistiti, sono in effetti molto più provocatorie e destabilizzanti rispetto al semplice sguardo di chi osserva come un corpo bianco si inserisca in un luogo distante e innaturale. Analogamente al libro di Dyer, le fotografie qui riprodotte sfidano gli osservatori a interrogarsi sulla relatività del colore nella storia. Nel vedere posizioni razziali destabilizzate, gli osservatori possono immaginare la fase seguente come un rovesciamento dello sguardo? Ad esempio: l'immagine di una donna africana alla quale una donna bianca taglia i capelli o fa un trattamento estetico? L'immagine di una donna africana con i

suoi cuochi o con il suo autista bianchi? L'immagine di una gioielleria dove una commessa bianca pone una collana d'oro attorno al collo di una donna africana? L'immagine di una donna africana che si fa massaggiare i piedi da un riflessologo bianco? L'immagine di una donna africana e delle sue guardie del corpo bianche? L'immagine di una donna africana in un museo che, accovacciata, osserva attentamente degli uomini bianchi nudi che danzano?

Simili domande sono anche collegate in queste immagini a un ampio complesso di implicazioni relative alle posizioni sociali e alla realtà esperienziale della persona. Ci si chiede: la donna bianca è benevola? È imbarazzata? È come se fosse a casa sua? È divertita? Arrogante? Empatica? Premurosa? Impietosita? Cortese? Annoiata? Inconsapevole? Appassionata? E potrebbe qualcuna di queste parole – punti interrogativi inclusi – essere scelta da coloro che vediamo nelle foto per descrivere la donna bianca?

Dall'esposizione dei molti strati della sua metaforica e letterale differenza, la donna bianca non invita i suoi osservatori a beffarsi cinicamente di lei e allo stesso tempo ad abbracciarla simpateticamente? Ci si chiede, alla fine, se la donna bianca non si sia spinta troppo lontano giungendo determinatamente fino al punto di apparire repulsiva nel suo atto di auto-esposizione? Oppure, la donna bianca evita questo rischio sollecitando una più profonda riflessione su ciò che nel mondo appare strano, sfidando gli osservatori a sperimentare come strana la propria pelle: chiedendoci di scrutare attraverso la trasparenza?

SF: *hai mai avuto la sensazione che il tuo progetto potesse essere pericoloso, che fare quelle immagini avrebbe potuto offendere, disturbare, insultare? Oppure il procedimento ti appariva cordiale, collaborativo?*

VR: *nonostante i comprensibili e prevedibili commenti politicamente corretti degli occidentali, non mi sono mai sentita come un'intrusa tra gli africani occidentali. Chiedevo alla gente di poter scattare le foto. La invitavo alla complicità mantenendo sempre la chiarezza del mio intento. Su circa duecento scatti una sola volta ho avuto un rifiuto. Mostravo immediatamente sempre alla gente le foto sullo schermo sul retro della macchina. Quando ero in luoghi lontani dalla mia base ad Accra, l'effetto era più forte: molte persone non avevano mai visto prima istantanee digitali come quelle. C'era molta gioia in questo. Se per esempio avevo fatto tre scatti li guardavamo assieme sul posto e sceglievamo quello che avrei mantenuto.*

Sebbene io sia un'artista visuale non pensavo tanto a queste foto come prodotti artistici ma a scatti di specifici momenti, spesso molto ordinari. Naturalmente, una volta invitate a comparire nell'immagine le persone si mettevano in posa. Per quella che è stata la mia esperienza alla gente piaceva farsi fotografare, lo trovavano molto auto-affermativo. Spesso si è trattato di momenti giocosi, momenti che sottolineavano la dignità di ognuno, come si può notare nell'elegante portamento del capo a Princetown.

suoi cuochi o con il suo autista bianchi? L'immagine di una gioielleria dove una commessa bianca pone una collana d'oro attorno al collo di una donna africana? L'immagine di una donna africana che si fa massaggiare i piedi da un riflessologo bianco? L'immagine di una donna africana e delle sue guardie del corpo bianche? L'immagine di una donna africana in un museo che, accovacciata, osserva attentamente degli uomini bianchi nudi che danzano?

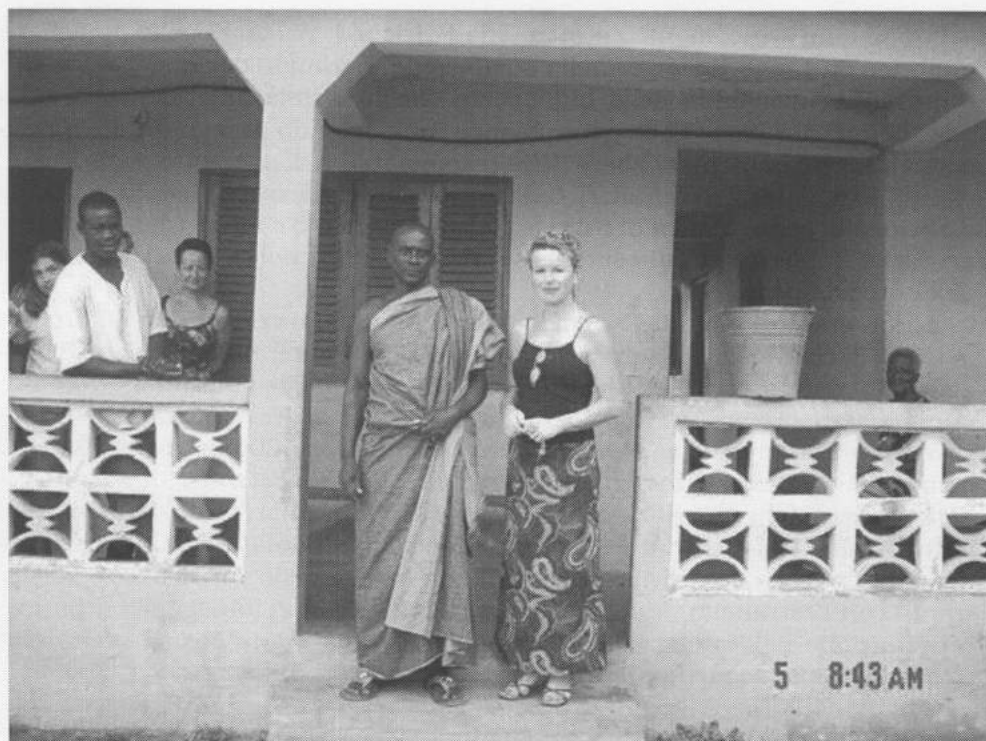
Simili domande sono anche collegate in queste immagini a un ampio complesso di implicazioni relative alle posizioni sociali e alla realtà esperienziale della persona. Ci si chiede: la donna bianca è benevola? È imbarazzata? È come se fosse a casa sua? È divertita? Arrogante? Empatica? Premurosa? Impietosita? Cortese? Annoiata? Inconsapevole? Appassionata? E potrebbe qualcuna di queste parole – punti interrogativi inclusi – essere scelta da coloro che vediamo nelle foto per descrivere la donna bianca?

Dall'esposizione dei molti strati della sua metaforica e letterale differenza, la donna bianca non invita i suoi osservatori a beffarsi cinicamente di lei e allo stesso tempo ad abbracciarla simpateticamente? Ci si chiede, alla fine, se la donna bianca non si sia spinta troppo lontano giungendo determinatamente fino al punto di apparire repulsiva nel suo atto di auto-esposizione? Oppure, la donna bianca evita questo rischio sollecitando una più profonda riflessione su ciò che nel mondo appare strano, sfidando gli osservatori a sperimentare come strana la propria pelle: chiedendoci di scrutare attraverso la trasparenza?

SF: *hai mai avuto la sensazione che il tuo progetto potesse essere pericoloso, che fare quelle immagini avrebbe potuto offendere, disturbare, insultare? Oppure il procedimento ti appariva cordiale, collaborativo?*

VR: *nonostante i comprensibili e prevedibili commenti politicamente corretti degli occidentali, non mi sono mai sentita come un'intrusa tra gli africani occidentali. Chiedevo alla gente di poter scattare le foto. La invitavo alla complicità mantenendo sempre la chiarezza del mio intento. Su circa duecento scatti una sola volta ho avuto un rifiuto. Mostravo immediatamente sempre alla gente le foto sullo schermo sul retro della macchina. Quando ero in luoghi lontani dalla mia base ad Accra, l'effetto era più forte: molte persone non avevano mai visto prima istantanee digitali come quelle. C'era molta gioia in questo. Se per esempio avevo fatto tre scatti li guardavamo assieme sul posto e sceglievamo quello che avrei mantenuto.*

Sebbene io sia un'artista visuale non pensavo tanto a queste foto come prodotti artistici ma a scatti di specifici momenti, spesso molto ordinari. Naturalmente, una volta invitate a comparire nell'immagine le persone si mettevano in posa. Per quella che è stata la mia esperienza alla gente piaceva farsi fotografare, lo trovavano molto auto-affermativo. Spesso si è trattato di momenti giocosi, momenti che sottolineavano la dignità di ognuno, come si può notare nell'elegante portamento del capo a Princetown.



Princes town, Ghana, 2001.

Dalla bianchezza invisibile a quella visibile

La bianchezza della pelle è il *locus* dell'immaginare privilegiato, lo standard invisibile

– Patricia J. Williams

Cinquant'anni fa gli artisti e gli intellettuali conosciuti non si proponevano di rappresentare criticamente, di studiare o di problematizzare l'identità razziale bianca [...] Parlare come un intellettuale bianco, creare come un artista bianco, non implicavano normalmente la consapevolezza dei propri particolari interessi razziali e ancor meno delle proprie patologie. La gente di colore si preoccupava di questi problemi. I bianchi potevano articolare verità universali. Era facile, persino naturale, essere bianchi.

– David Roediger

Maurice Berger, nel suo *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*,

sviluppa temi criticamente enunciati da Patricia J. Williams nella prefazione al libro e da David Roediger nella postfazione. Parlando dell'ancora oggi onnipresente "invisibilità della bianchezza" nella società americana, afferma che "la maggior parte della gente bianca, non volendo assegnare un significato all'essere bianchi, si libera della responsabilità di accettare, e persino di capire, i suoi stessi pregiudizi". Inoltre, conclude, "l'essere bianchi continua a offrire alla gente bianca di tutte le classi un minimo comune denominatore prezioso: la possibilità di esistere nel mondo senza dover pensare al colore della propria pelle."

Le fotografie di Virginia Ryan assumono questi temi critici mostrando come la presa di coscienza artistica dell'essere bianchi – letteralmente la sua "esposizione" – può essere una valida risposta al privilegio dell'invisibilità. Gli altri suoi progetti africani, *Landing in Accra* (2002), un lavoro di pittura collaborativa con pittori di insegne di Accra; *Strangers in Accra* (2004), un resoconto di complessi e differenti incontri africani; *Floating Wastelands, Castaways, e Goldfields* (2002), una riflessione dipinta e scolpita sulla "costa dell'oro" e sui detriti della storia; tutti questi lavori sono radicati sulla presa di coscienza della differenza e del privilegio, di come un artista dislocato scopre e si confronta con l'estraneità. Ma è in *Exposures* che Ryan si impegna con più determinazione nell'estetica della visibilità, usando la sua stessa pelle come materiale artistico mediante il quale interrogarsi su come e su cosa significhi essere bianchi.

In tal senso il progetto di Ryan sembra collegarsi direttamente a due altri progetti presentati da Berger. Il primo è quello di Nikki S. Lee, un'artista coreana che vive a New York. Il *modus operandi* di Lee consiste nell'infiltrarsi in comunità a lei estranee, appropriarsi del loro abbigliamento e dei loro codici visivo-gestuali, per poi posare di fronte alla propria macchina fotografica agendo come se fosse un loro membro riconosciuto. Del suo *The Yuppie Project* – fotografie di se stessa in posa come membro a pieno titolo della WASP (White anglo-saxon protestants) di Wall Street formata da giovani operatori di borsa – Berger scrive: "il mascherarsi secondo il modo di vestire, il trucco e il linguaggio del corpo di questa gente, l'"asianità" dell'artista e il suo sconforto viscerale, si possono leggere altrettanto distintamente quanto il loro essere bianchi". Egli apprezza la *verve* politica e i significati estetici "dell'inquietante viaggio di Lee nel cuore del privilegio bianco, un mondo nel quale l'essere bianchi è strenuamente protetto, ma sempre felicemente e vantaggiosamente invisibile."

Berger apprezza anche il noto lavoro fotografico di Cindy Sherman e presenta *Bus Riders*, una serie di 15 fotografie in bianco e nero del 1976 che ritraggono l'artista vestita secondo le fogge dei passeggeri bianchi e neri degli autobus di Buffalo (Stato di New York). Berger vede questo progetto come "uno dei primi esempi di arte concettuale che ha marcato l'essere bianchi come identità degna di essere esaminata."

L'apprezzato lavoro di Sherman è anch'esso basato sull'esplorazione artistica del travestirsi e dell'impersonare e, attraverso queste pratiche, esplora le categorie di razza, di genere, di classe, d'identità. L'artista esplora i confini e la vaghezza della persona, dell'individualità, dell'appartenenza sociale e di gruppo. Analogamente a Lee il suo metodo è il mimetismo usando il corpo come una superficie da trasformare. Ella agisce in funzione della macchina fotografica, travestendosi per posare come se fosse una molteplicità di possibili persone, come dense incorporazioni di classe, di genere, di razza e di altri segni di identità.

Nella loro peculiarità è chiaro che *Exposures* non è "Nikki S. Lee fa l'Africa occidentale" o "Cindy Sherman fa la razza." Nulla qui è radicato nell'estetica del mascheramento, della personificazione, dell'appartenenza falsificata, delle scenografie e dei camuffamenti, delle infiltrazioni o delle superfici distaccate del postmodernismo. Virginia Ryan non si pone di fronte alla macchina fotografica come se fosse qualcun'altra diversa da quella che è veramente. Il suo intento fotografico non sta né nel mascherarsi per apparire a suo agio o a disagio rispetto alla sua posizione sociale, né nel posizionarsi come l'*insider* o l'*outsider* per eccellenza nell'inquadratura fotografica. La sua pratica è molto più radicalmente collocabile in un'estetica della provocazione documentaria. Lei è letteralmente se stessa, digitalmente *esposta* nel corso del fare quello che sta facendo, giorno dopo giorno, anno dopo anno, ad Accra e in Africa occidentale. La sua presenza fotografica si rivolge a se stessa non come forma di travestimento ma di auto-interrogazione. Il suo modo di vivere spostandosi di continuo è qui un elemento chiave come lo sono le storie che affiorano sul privilegio, sul potere, sullo *status* di classe.

Allora in cosa consiste la provocazione della documentazione come alternativa estetica al mascheramento postmoderno? *Exposures* incarna la pratica artistica del trovare ed espandere, in egual misura, le soglie del disagio e della forza, della vulnerabilità e del coraggio. È la scoperta di essere estranei a se stessi usando la macchina fotografica per registrare, rivelare e stimolare un'antropologia introspettiva del sé e della vita sociale. In maniera opposta all'antropologia "intrusiva" o "infiltrante" di Lee o di Sherman, quella di Ryan è un'antropologia "intuitiva" che interroga le frontiere esotiche e strane della sua stessa pelle e delle proprie circostanze di vita, quest'ultime, in modo particolare, strutturate attorno a rituali diplomatici come le visite a scuole, a istituzioni culturali, a ospedali, in occasione di *performance* e di celebrazioni.

Ryan appare qui con il presidente del Ghana, con importanti personalità pubbliche e con alcuni dei più noti artisti del paese – i pittori Almighty Akoto e George Hughes – ma appare anche con numerosi semplici lavoratori, insegnanti, scolari, rifugiati, venditori al mercato e passanti nella vita quotidiana di Accra, per non parlare di quando appare con le persone con le quali ha avuto una relazione quotidiana di lavoro in Ghana: gli impiegati locali e lo

staff dei domestici dell'Ambasciata italiana che hanno scattato alcune delle immagini¹.

Sebbene i progetti fotografici di Lee, di Sherman e di Ryan rappresentino tutti la razza, la rendono visibile, criticano la sua occulta-azione, la posta in gioco viene indubbiamente alterata quando una figura pubblica bianca è fotografata in pubblico dai suoi dipendenti neri, come nell'immagine che mostra un'elegante signora bianca in un supermercato di lusso, nel quale si nota che gli altri clienti sono in maggioranza africani; o l'immagine privatissima di un'infermiera nera in uniforme bianca che assiste la donna bianca tormentata dalla malaria, avvolta nelle sue lenzuola bianche, con fiori bianchi sul comodino.

Anche *What White Looks Like: African-American Philosophers on the Whiteness Question*, di George Yancy, e la densa antologia *Black on White: Black Writers on What it Means to Be White*, di David Roediger, affrontano il tema dell'"invisibilità", rovesciandolo letteralmente. Attraverso un completo panorama storico, questi libri conducono a un'ampia conoscenza della competenza osservazionale ed esperienziale afro-americana sui bianchi e sull'essere bianchi. Nel suo saggio *Black on White* sulle "Rappresentazioni del Bianco nell'immaginario Nero", la teorica bell hooks pone la questione in veri e propri termini antropologici. Dice, a proposito dei suoi studenti: "il loro stupore sul fatto che la gente nera guardi la gente bianca con un critico sguardo 'etnografico' è essa stessa un'espressione di razzismo." Su tutto ciò Roediger pone la domanda critica riassuntiva: perché gli scrittori bianchi traboccano dalle pagine della storia proclamando competenze sull'esperienza nera, mentre vi è scarso riconoscimento della competenza nera sui bianchi?

Le domande parallele che potremmo sollevare sull'Africa occidentale sono ovvie. Quanti "esperti" africani hanno studiato il privilegio bianco in confronto a quanti "esperti" bianchi hanno studiato la "povertà" nera? E perché è un'esperienza così unica leggere *An African in Greenland*, di Tété-Michel Kpomassie, una cronaca togolese della vita tra gli Inuit? O leggere la brillante analisi dello psichiatra martinicano Frantz Fanon sulla psicologia del colonizzatore bianco in *Pelle nera, maschere bianche*? Se tali domande riaprono nuovamente la questione della politica di *Exposures* è perché chiedono come mai così pochi fotografi neri hanno avuto l'opportunità di fotografare il privilegio bianco - la vita bianca sulla scena e dietro le quinte - in confronto al numero di fotografi bianchi che hanno fotografato "rituali" e "culture" nere. Chiedono che cosa sia in gioco quando un artista bianco è complice di africani nel fotografare il mondo pubblico e quello dietro le quinte della propria vita da bianchi, compreso il mondo del rituale diplomatico?

¹ Non tutti i soggetti citati sono presenti nella selezione di immagini qui riprodotta [n.d.r.].

Quando analizziamo queste foto cercando segni di come la consapevolezza bianca emerga dal circostante nero, è innegabile che le immagini parlino in modo molteplice: parlano alle realtà visibili dell'egemonia postcoloniale e parlano di come l'arte possa ispirare una consapevolezza de-colonizzante negli osservatori. La miscela di consapevolezza e critica risulta potente perché la scelta delle immagini di Ryan proietta sia l'agio sia il disagio della posizione propriamente del soggetto. C'è, sì, un privilegio insito nella sua posizione, ma non è il privilegio del nascondersi, dell'invisibilità, del dimenticare, non è il privilegio del dare per scontata la pelle.

Ciò che comporta l'assunzione della propria bianchezza da parte di Ryan, allora, è una particolare coscienza di essere guardata, di essere osservata, di essere oggetto di curiosità, di essere studiata, di essere un punto interrogativo, di essere sempre un segno di qualcosa, compreso ciò che è e ciò che non è. Questa sensibilità colora la vulnerabilità che sperimentano lei e altri nel negoziare le reciproche motivazioni, i bisogni, i programmi, i desideri e le speranze. Ciò che è unico è il modo in cui essa mobilita queste dimensioni della reciproca paura, vulnerabilità, sguardo, meraviglia e coraggio, trasformandole in immagini che hanno il potere di de-colonizzare mentalmente alcuni settori della fotografia "documentaria" dell'Africa occidentale e di antropologizzare artisticamente la sua quotidiana esperienza dell'essere bianchi ad Accra.

Le parole del critico d'arte italiano Achille Bonito Oliva sul progetto *Landing in Accra* di Ryan, si addicono anche a *Exposures*: "Nell'opera di Virginia Ryan esiste la doppia esigenza dell'arte di affermare se stessa e di confermare il mondo. In tal modo nulla resta escluso. Con vista acuta la Ryan controlla che l'operazione creativa non avvenga sotto il segno della mancanza e della sottrazione. L'arte diventa il campo dell'amplificazione e della complessità, retta da una logica che non corrisponde ad alcuna norma di funzionalità. È anzi funzionale all'arte giocare sulla confluenza degli opposti, sull'affermazione delle differenze."

SF: *qual'è il maggior rischio che individui nell'uso del bianco della tua pelle come "tela", come supporto artistico?*

VR: *il rischio maggiore è che qualcuno possa interpretarlo come una storia illustrata "in lode del bianco". Che qualcuno possa vederlo come una nuova versione del fotoromanzo del successo del bianco in Africa - l'esploratore bianco che posava al centro della foto con gli africani come sfondo decorativo. Io qui mi sono messa a rischio. Quando un'artista è così cosciente di essere una straniera, così consapevole di essere bianca, così consapevole di dare nell'occhio, ha bisogno di trovare un modo per esprimere il disagio di questa esperienza.*

SF: *quel disagio gioca un ruolo sovversivo nel progetto?*

VR: *per alcuni la presenza in queste foto di una persona bianca segnala immediatamente un'autorità gerarchica. Verrà da pensare soltanto al mio potere e alla presunta mancanza di potere di quelli che mi circondano. È vero che*

in quest'esperienza c'è molto da discutere su potere e posizione. Ma vi sono anche molte immagini che sfidano e ribaltano assunzioni semplicistiche o banali. Vi sono molte immagini che mi mostrano nel ruolo di assistente, immagini che mostrano africani che prendono decisioni, si assumono responsabilità su quello che sta accadendo. Come la fotografia di Almighty Akoto che mi dice quanto devo pagare per un quadro, o l'immagine di me e di altri bianchi in un servizio fotografico con il presidente del Ghana².

Il bianco è un colore fotografico (di genere)

Per quanto possano essere avvincenti tali questioni di rappresentazione in estetica e in antropologia, il progetto di Virginia Ryan parla in maniera altrettanto provocatoria alle riflessioni della critica d'arte sul realismo fotografico. In questo contesto è utile giustapporre *Exposures* allo scritto di Jane Gallop, *Living With His Camera*: una profonda disamina sui teorici della fotografia del XX secolo insieme a un resoconto personale sul fatto di essere stata per vent'anni soggetto delle immagini scattate dal suo compagno, il fotografo Dick Blau.

Le fotografie di Virginia Ryan sollevano alcune questioni parallele a quelle poste da Gallop: in che modo l'immagine possiede una vita sociale; in che modo essa opera simultaneamente a molteplici livelli, come oggetto materiale, come intermediario sociale, come *aide-memoire*, come ispiratore di storie, come atto che unisca o separi gli attori. Anche Gallop, come Ryan, mette insieme imbarazzo e irritazione, la possibilità che altri vedano nelle sue foto cose di lei che ella non vorrebbe vedessero. Accanto a queste paure Gallop, di nuovo come Ryan, sperimenta il genere rappresentato nell'immagine, il piacere di guardare se stessa e che altri guardino lei, di esporsi ed essere esposta nel processo di composizione di una vita.

Collegare il progetto di Gallop a quello di Ryan significa lottare contro il potere sensuale delle immagini nell'esperienza di tutti i giorni e nel ricordo. Che cos'è che nelle istantanee "del qui e ora" ci induce a ricordare, mettere in questione, interrogarci su tempi e luoghi, persone e sentimenti? Penetrare nell'immagine equivale a penetrare nella trasparenza di un mondo possibile. Svelare, "spellare" la trasparenza, guardare dentro le storie immaginate per poi risiedere oltre le loro superfici è un modo di interrogarsi sugli strati slittanti e sovrapposti che costituiscono un mondo: chiedersi com'è il mondo di qualcuno, cos'era, cos'è, cosa potrebbe essere, cosa non era, cosa potrebbe essere stato, cosa poteva essere.

L'essere bianchi, chiave di un'antropologia estetica del sé e della *perfor-*

² Fotografie qui non presenti [n.d.r].

mance, è qui anche una chiave del lavoro di arte fotografica di *Exposures*. Queste piccole foto a colori non rinviano forse anche a ciò che non può essere detto sulla razza in foto "artistiche" in bianco e nero? Non vanno forse oltre la logica binaria del bianco e nero, del positivo e del negativo fotografico? Non espongono il "bianco" come colore fotografico, non semplicemente come colore e consistenza "razziale" ma come qualcosa che è compositivo, spaziale, un colore pienamente valorizzato in uno spettro di colori? Giocando fotograficamente con il bianco, letteralmente incorniciandolo ed esponendolo (occasionalmente sotto-esponendolo o sovra-esponendolo), le immagini di Ryan chiedono come il colore della pelle parli al colore del realismo fotografico. Chiedono come il colore delle istantanee parli al colore dell'esperienza.

La forza di questa idea è rivelata dal confronto con le fotografie stile "alta moda" presenti in riviste tipo *Vogue*, con le immagini di *Faces of Africa* di Carol Beckwith e Angela Fisher o di *African Elegance* di Etagale Blauer. In questi libri da tavolino da salotto la posizione delle fotografe e delle scrittrici è sopraffatta da ombre di un riconoscibile sguardo coloniale maschile. Sono in mostra foto che intendono fare appello a una supposta universalità umana dei concetti di eleganza, dignità, orgoglio, bellezza, seduzione visuale degli abiti, dei riti, delle cerimonie, dei gesti e, soprattutto, dei volti imbellettati. Ma, come molte immagini dei loro predecessori e contemporanei maschi, queste fotografie sono racchiuse in una cornice primitivista atemporale ed entro un'estetica dell'esotismo.

Non vi si trova, in effetti, nessun segno dell'incontro coloniale o mondiale, nessun segno di modernità, nessun segno di vita postcoloniale, nessun segno di esperienza interculturale e assolutamente nessuna traccia di bianchezza nei dintorni. Quanto è più reale un'Africa fotografica nella quale le realtà postcoloniali nere non sono "disinfettate" mediante la rimozione della presenza bianca?

La storia della fotografia è stata dominata indubbiamente dagli uomini come fotografi e dalle donne come soggetti fotografici, nel ritratto, nella moda e nella pubblicità, nel documentario, nella pornografia o nelle foto di famiglia. Ma è altrettanto indubbio che gli ultimi 30 anni hanno visto un consistente aumento di donne che fotografano donne, di donne che fotografano se stesse, di donne che rappresentano donne come attori, agenti, soggetti, corpi.

Questi temi sono fortemente radicati in *Women*, dell'apprezzata ritrattista Annie Liebovitz, con un saggio di Susan Sontag, l'autrice di *On Photography*, probabilmente il più influente e ampiamente discusso libro mai scritto sul soggetto della rappresentazione fotografica. Sontag è immediata e tagliente in merito ai rischi che le donne corrono come soggetti fotografici: "Nessuno sfoglia un libro di fotografie di donne senza osservare se le donne siano attraenti o no". Essa delinea come la storia visuale dell'essere donna coincida con la storia del concetto di attrazione, un concetto che implica un fotografo maschio, un osservatore maschio, uno sguardo maschile, un giudizio ma-

schile. Quando i soggetti sono maschi, sostiene Sontag, è il "carattere" che viene giudicato e rappresentato fotograficamente in svariati modi; quando i soggetti sono donne, il "carattere" diventa equivalente alla bellezza fotografica, con un giudizio fondato sull'attrazione maschile, un giudizio basato su quanto il soggetto femminile sia ben preparato, vestito, curato, presentato, acconciato per la presentazione pubblica. La costruzione della classe e del genere vanno insieme: "in una donna la bellezza è qualcosa di totale. In una donna essa equivale a carattere. È anche naturalmente una *performance*, qualcosa di desiderato, disegnato-designato, progettato, ottenuto".

SF: *"Ciò che 'va bene', o che è attraente, in una fotografia è spesso niente di più di ciò che illustra una sentita 'naturalità' dell'ineguale distribuzione di poteri convenzionalmente accordati a uomini e donne. Dal momento che la fotografia ha fatto tanto per confermare questi stereotipi, può ora impegnarsi nel problematizzarli e decostruirli."* Cosa ne pensi di questa citazione di Susan Sontag su fotografia e genere?

VR: *penso che abbia ragione quando parla delle rappresentazioni di potere. Exposures contribuisce certo a confermare stereotipi. Ma le foto cercano più di problematizzare e sovvertire gli assetti del potere convenzionale. Il modo in cui li complicano e li destabilizzano è mostrando in maniera critica come io, in quanto donna bianca in Africa, abbia molti tipi di relazioni con il potere, alcune più o meno simili a quelle degli uomini bianchi, altre molto diverse. Le foto chiedono come il potere viene espresso e usato, come viene sentito e sperimentato. Chiedono che cosa significhi sovvertire le idee convenzionali di genere e di potere nel contesto dell'interazione bianco-nero.*

Chocolat, il film della regista francese Claire Denis, figlia di un ufficiale coloniale e cresciuta in Africa occidentale, racconta la storia di una donna francese bianca che a compimento dei suoi vent'anni torna in Camerun. Rivisitando la casa della sua infanzia, l'avamposto coloniale dove suo padre era capitano nell'esercito francese, la memoria della protagonista si affolla di immagini di tensione razziale e di conflitto coloniale che fanno parte della sua esperienza infantile.

Denis si concentra sull'intima relazione tra alcuni personaggi-chiave e i modi in cui interagiscono in una casa contrassegnata da spazi pubblici e privati separati secondo criteri razziali. L'umiliante mancanza di *privacy* per i neri è illustrata attraverso i modi in cui gli spazi per la servitù, inclusa una doccia all'aperto, sono sottoposti allo sguardo coloniale.

Le relazioni di potere sono anche sessualizzate, a esempio in una parte dell'intreccio narrativo riguardante i reciproci desideri vissuti dalla madre e dal domestico, desideri che non sono situabili al di fuori delle relazioni coloniali. A seguito di un teso incontro, la donna fa licenziare il domestico dal marito.

Denis usa più le immagini che le parole per articolare come conflitto e desiderio permeino gli spazi razzialmente distinti della casa e dei dintorni. La maggior parte delle scene memorabili del film sono prive di dialogo. Come in *Exposures*, sono maggiormente la gestualità e lo sguardo che raccontano in forma visiva la storia del potere, della possibilità, del desiderio, del genere e delle posizioni razziali postcoloniali.

SF: *un'ultima domanda: perché hai scelto l'immagine dei preparativi del container per chiudere questo saggio?*

VR: *perché rappresentava la fine della mia vita là e quindi la fine di questo progetto. In quella foto si vede qualcosa di speciale. Si vede la formalità venire meno completamente nel momento dell'ultimo scatto. Per quattro anni la guardia dell'Ambasciata a mala pena mi aveva rivolto la parola. Era assolutamente formale. Voglio dire, in termini di potere, che aveva decisamente un ruolo di servizio nei miei confronti. Tuttavia in quel momento ha potuto mettermi un braccio attorno alle spalle – un gesto altrimenti impensabile – perché ciò era permesso dal contesto determinato dallo scattare la foto. Sono sicura che egli era consapevole di diventare molto più potente nel momento in cui io partivo, essendo quello il suo posto, non il mio.*

Testi citati

- Beckwith Carol, Fisher Angela
2004 *Faces of Africa*. Washington D.C., National Geographic.
- Bell Claire, Enwezor Okwui, Oguibe Olu, Zaya Octavio
1996 *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, New York, Guggenheim Museum Publications.
- Berger Maurice (ed.)
2004 *White: Whiteness and Race in Contemporary Art* (Issues in Cultural Theory, 7), Baltimore, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland, Baltimore County.
- Blauer Ettagale
1999 *African Elegance*, New York, Rizzoli International.
- Bonito Oliva Achille
2002 *Art: Coexistence of Differences*, in Virginia Ryan, *Landing in Accra*. Verona, Parise, pp.5-7 (in italiano pp. 8-10).
- Denis Claire
1988 *Chocolat*, (DVD) Hollywood, MGM.
- Dyer Richard
1997 *White*, New York, Routledge.
- Fanon Frantz
1967 *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press.
- Gallop Jane
2003 *Living with his Camera*, with photographs by Dick Blau, Durham, Duke

University Press.

hooks bell

- 1998 (1992), *Representations of Whiteness in the Black Imagination*, in David Roediger (ed.), *Black on White: Black Writers on What it Means to Be White*, New York, Schocken Books, pp. 38-53.

Liebovitz Annie

- 1999 *Women*, with an essay by Susan Sontag, New York, Random House.

Kpomassie Tété-Michel

- 2001 (1981), *An African in Greenland*, New York, New York Review Books.

Merleau-Ponty Maurice

- 1964 *Eye and Mind*, in his *The Primacy of Perception*, Evanston, Northwestern University Press.

Roediger David (ed.)

- 1998 *Black on White: Black Writers on What it Means to Be White*, New York, Schocken Books.

Ryan Virginia

- 2002 *Landing in Accra*, Verona, Parise.

- 2004 *Strangers in Accra*, Accra, Afram Publications.

Sontag Susan

- 1977 *On Photography*, New York, Farrar, Straus, and Giroux.

Yancy George (ed.)

- 2004 *What White Looks Like: African-American Philosophers on the Whiteness Question*, New York, Routledge.