



SUL CONFINE

www.accademiadinapoli.it
ufficiostampa@abana.it
80138 Napoli, via Bellini 36

1^a quarta di copertina
Andrea Maddalena, *Regione di*

Donetsk, Ucraina, primavera
2014, fotografia digitale

Autoritratti al limite

LoCurto/Outcault, Pipilotti Rist e il corpo digitale

Elena Tavani

Autoritratti

selfportrait.map di Lilla LoCurto e William Outcault (2000), inaugurava il nuovo millennio presentando una serie di 18 stampe cromogeniche di scansioni in 3D che ritraevano i due artisti nudi in «autoritratti» fotografici presentati come proiezioni cartografiche (vedi foto)¹. L'effetto duplice, tra il figurativo e l'astratto, era ottenuto dalla combinazione di scansioni ricavate da un full-body scanner, un software cartografico tradizionale e uno speciale software che rielaborava la formula matematica utilizzata da Gerardo Mercatore nella seconda metà del Cinquecento per produrre distorsioni di scala al fine di ridurre il globo a due sole dimensioni².

Il tratto in qualche misura pionieristico dell'operazione di LoCurto e Outcault, in tempi che ormai percepiamo come piuttosto remoti, stava nel gesto di consegnare l'autoritratto alla geometria proiettiva della mappa oltre che agli algoritmi del digitale, dunque a una sorta di delineazione del «valore territoriale» della forma naturale ma anche al piano di una generalizzata «rimediazione» di contenuti³.

¹ In mostra dal 28 gennaio al 9 aprile del 2000 al MIT List Visual Art Center (Cambridge, MA), a cura di Helaine Posner e Katy Kline, <https://listart.mit.edu/exhibitions/lilla-locurto-and-bill-outcault-selfportraitmap>.

² Cfr. H. Posner, *Lilla LoCurto and William Outcault, Self-Portraits for a New Millennium*, in «Art Journal», Spring 2006, pp. 40-53. In occasione della mostra del 2000 al MIT List Visual Center Helaine Posner ha anche curato il catalogo dell'esposizione insieme a David Geleinter, docente di Computer Science alla Yale University.

³ Sulla territorializzazione del 'naturale' come

E questo diversi anni prima che una pratica diffusa del *selfie* e del *post* di ritratti nei social network registrasse lo scambio ininterrotto di volti e corpi, variamente atteggiati, sulla piattaforma della rete⁴.

La procedura di base di LoCurto/Outcault è la trasposizione dell'immagine tridimensionale del corpo umano su un piano di mappatura bidimensionale. Ne risulta non solo l'intento di generare una topografia del corpo come fosse una mappa cosmica, ma anche di farla fallire lasciandola incompleta, di mostrare l'esito ellittico, lacunoso e infine sostanzialmente allusivo del tentativo di imprigionare il corpo nella finzione cartografica. Si tratta di una procedura che per un verso si pone in linea con il dettato proiettivo-planare del testo visivo e che per altro verso fa rimbalzare ironicamente la qualità enunciativa della mappa, come «ritratto» della città⁵, sul piano dell'iconicità dell'autoritratto.

conferimento di valore scambiabile cfr. F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 28-29. Sul concetto di 'rimediazione' vedi J.D. Bolte, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it., Guerini, Milano 2002.

⁴ Per una storia del *selfie* vedi almeno il recente saggio di J. Saltz, *Art at Arm's Length. A History of the Selfie*, in A. Bieber (a cura di), *Ego Update. Die Zukunft der Digitalen Identität*, NRW, Düsseldorf 2015, pp. 30-48. Vorrei anche rimandare alla mia introduzione *Senso comune e ritratto collettivo in forma di selfie* al volume *Selfie&Co. Ritratti collettivi tra arte e web*, Guerini, Milano 2016, pp. 9-22.

⁵ Su questo tema vedi L. Marin, *La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca*, in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 74-94.



LoCurto-Outcalt
[selfportrait.map](#)
2000

LoCurto-Outcalt
[selfportrait.map](#)
2000
dettaglio di
Lilla LoCurto

LoCurto-Outcalt
[selfportrait.map](#)
2000
dettaglio di
William Outcalt



Il linguaggio della mappatura, grafica e digitale, della proiezione delle figure su un piano, sembra voler decretare una rinuncia dell' autoritratto ad ogni pretesa o desiderio di rivelare qualcosa di psichico dei soggetti in questione. Per dirla in termini cartesiani, nel paesaggio cartografico presentato da *selfportrait.map* è dato di incontrare solo cose estese, *res extensae* o comunque ridotte o ridicibili, in quanto cose, all'estensione. Rappresentati in forma di mappa i corpi cercano una misura del loro essere nel reticolo di una geometria cartografica e non sembrano porsi il problema di far trapelare, magari oscuramente, qualcosa di non-esteso, una sostanza pensante e senziente. Non si tratterebbe insomma di contrapporre un corpo animato e individuato a un corpo-oggetto (un *Leib* a un *Körper* secondo la distinzione di Edmund Husserl⁶), ma piuttosto di attestarsi sul limite della rappresentazione di un volto-corpo individuale come sulla frontiera mobile che mentre riconosce l'individuazione la neutralizza, come si evince dal fatto che in *selfportrait.map* il territorio che individua i corpi è il mondo stesso.

Di questa mobilità e della ricerca di una misura digitale che saturi in pieno il dato esteso-corporeo, sono testimoni le oscillazioni evidenti nella serie di immagini di cui si compone *selfportrait.map*, tra l'astrattezza del parametro digitale che 'processa' i corpi e il focus sull' autoritratto, con corpi-paesaggio ridisegnati algebricamente a partire da ritratti fotografici secondo un'«economia mimetica»⁷ che rende paradossalmente transitiva la rap-

presentazione proiettiva del corpo-mappa. Così la «somiglianza di scala» tipica della logica cartografica si ritrova intrecciata alla logica figurativa del ritratto che vuole la rappresentazione somigliante al suo oggetto, oltre che con la logica esplorativa dell' autoritratto, dal momento che volti e corpi appartengono agli artisti stessi. Ne risultano due corpi umani presentati in proiezione come una sorta di doppio atlante che dispiega come cosmo: due corpi in espansione nello spazio cosmico, trovando da sé e in sé latitudini, longitudini e assi di rotazione. Siamo in presenza di una riproposizione in termini cartografici del tema dell' incontro io-mondo, con annessa moltiplicazione di soggetti, in un gioco multiplo di fusione o inglobamento reciproco di corpo e mondo, che finisce per metterne fuori gioco l' alternativa.

Il tutto configura una topografia somatica piuttosto bizzarra. Il corpo fatto coincidere con la delimitazione di un territorio cosmico cartografabile è un microcosmo che ironicamente ingloba o tenta di inglobare il macrocosmo, uscendone però anche risolto in pura mappa-mondo, ceduto alla dimensione planare e alla sua geometria, deprivato di ogni corporeità organica. Che il movimento di incorporazione del mondo resti però a livello di tentativo emerge chiaramente dal dato percettivo complessivo esibito dal doppio autoritratto. La foto cromogenica infatti mette a disposizione della percezione alcune qualità discrete – le varie gradazioni di giallo e marrone della pelle, i busti e i volti riconoscibili dei soggetti ritratti, il dettaglio delle orecchie, eccetera – e delle qualità indistinte – la carne dei due corpi tende a fondersi nella parte alta dell' immagine: al centro pare risucchiare in una vertigine i corpi dalla vita in giù. In più punti i corpi presentano strappi e seghetture della superficie epiteliale, mettendo così

⁶ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, ed. it. Bompiani, Milano 1989, quinta meditazione, pp. 113 sgg.

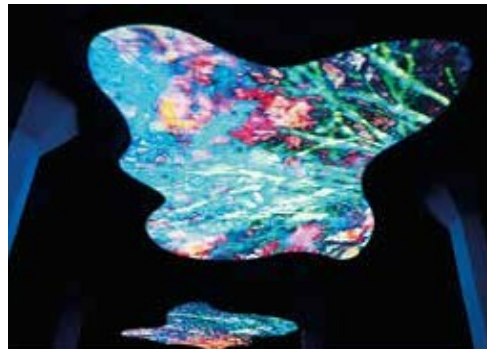
⁷ Riprendo il termine, usato in altro contesto, da L. Marin, *La mappa*, cit., p. 130.



Pipilotti Rist
Gravity Be My Friend
2007



LoCurto-Outcault
thinskinned
2004



Pipilotti Rist
Gravity Be My Friend
2007

in evidenza la propria fragilità (pelle cristallizzata e non elastica), ma anche la struttura proiettivo-geometrica che è sottesa al loro dispiegamento sul piano.

Così cartografati, i corpi di LoCurto e Outcault risultano al tempo stesso *amplificati* e *ridotti* a materiale di rivestimento, fragile e lacunoso, del reticolo del cosmo – una pellicola delicata, tirata via in più punti. Corpo e carne si assottigliano fino ad assumere la stessa consistenza della carta sulla quale sono tracciati i meridiani e i paralleli dei due globi che i corpi in gran parte occultano, dato che li rivestono con la loro superficie. Solo da alcuni strappi della pelle è possibile scorgere l'intreccio di linee del reticolo nascosto dal rivestimento dei corpi (vedi foto). Sollevato il velo dell'autoritratto volti e corpi non fanno che rivelare la struttura del dispositivo della visione, cartografica e digitale. È questa la risultante finale dell'intera operazione, per cui il processamento o riduzione dei corpi al linguaggio visivo-proiettivo della mappa li porta, attraverso varie metamorfosi, a uno stato di dissolvimento in puro materiale cosmico-digitale.

Tale esito risulta ancora più evidente in alcuni lavori successivi della coppia di artisti, che hanno riutilizzato le scansioni tridimensionali di *selfportrait.map* per farne il materiale di base di altre serie di foto – *liquid drawings* (2004), *thinskinned* (2004) e *timeline* (2005). In breve, nelle rielaborazioni successive i corpi letteralmente esplodono e si riducono a grovigli di strisce non prive di una certa eleganza 'coreografica', che «congela» nell'immagine una sequenza di momenti del movimento⁸. In queste serie i corpi-pellicola dei soggetti sono ancora parzialmente ritratti in varie posture e da

più prospettive simultanee, ma l'effetto di disintegrazione della forma-corpo è notevolmente accentuato, a tutto vantaggio di inediti avvolgimenti della superficie sfilacciata della pelle. Una sorta di matassa cosmica presa in vortici che sempre di nuovo la dispiegano e la riavvolgono.

Sta di fatto che in *selfportrait.map* la forma-corpo pare ancora stabile e in grado di generare, con la sua sola superficie, una sempre rinnovata cosmogonia dove la geometria dell'icosaedro si adatta al gioco dell'autoritratto cartografico e questo di rimando avvolge e ingloba nella sua forma il reticolo della sfera, facendone una sorta di corpo-mappa-mondo. Come persiste anche il tema dell'autoritratto come tentativo di ritrovarsi e riconoscersi in altro, esorcizzando il «punto cieco» che sempre accompagna la visibilità del sé⁹. Di contro, nelle altre composizioni in 3D, in particolare in *thinskinned* e *timeline* (vedi foto), la scena somiglia a un piano sequenza che sospende e registra l'animazione di nastri di origine organica, come sfuggiti al riavvolgimento di un magnetofono, in balia di correnti cosmiche e apparentemente senza più alcuna memoria del tutto organico che li governava – il corpo stesso. Eppure è innegabile che perfino queste due ultime serie non decretano una rinuncia totale al corpo e al ritratto. Il corpo, per quanto ridotto, sezionato in strisce sottili e come rifluito in una trama non più organica, persiste come sua matrice, sebbene non costituisca più il principale *telos* dell'aggregato di materia vivente. Per LoCurto e Outcault il corpo perdura come presenza fantasmatica eppure tangibile, non solo nei pochi frammenti 'figurativi'

⁸ H. Posner, *Lilla LoCurto and William Outcault*, cit., p. 40.

⁹ Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, ed. it. a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003, p. 92.

ancora decifrabili in mezzo al groviglio di fettucce di pelle che li avvolgono, ma nella stessa matassa che si dipana dal dissolvimento del corpo e che potrebbe forse sempre di nuovo ricomporlo – colmando, magari in una compulsione ulteriore del materiale cosmico-epiteliale, le molte lacune rimaste tra gli strati di pelle-pellicola che sembrano essere stati oggetto di 'de-collage' digitale.

Questi lavori di LoCurto/Outcault, sembrano offrire la rappresentazione visiva della descrizione che nell'*Occhio e lo spirito* Merleau-Ponty fa della pittura di Cézanne e della sua ricerca incessante della «profondità» dello spazio e delle cose sensibili come di una «deflagrazione dell'Essere». La visione del pittore, a detta del filosofo, può intercettare la forma che sorge da un inedito incrocio di volumi, forme e colori, ma solo se interpone il suo proprio corpo nel punto in cui si dà la genesi sensibile delle cose. Solo in virtù di questa interposizione e di questo «prestito», afferma Merleau-Ponty, la visione «si fa in me», si rende visibile attraverso la mia sensibilità e il mio corpo. La mia visione non sarà allora che una piega del visibile. Su questa base la profondità sarebbe piuttosto «l'esperienza della reversibilità delle dimensioni», «l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi»¹⁰. Non da ultimo del resto, 'carne' è il termine che Merleau-Ponty utilizza per dare conto di ciò che chiama «l'essere di sensazione» e della dinamica del fenomeno dell'«esteriorità» di una cosa che si avvolge intorno a un'altra cosa, o «del visibile sul corpo vedente»¹¹. Merleau-Ponty non intendeva riferirsi a una semplice materia, né la sua idea di profondità poteva essere ricavata come forma precostituita dello spazio, cioè dalla geometria degli assi cartesiani¹². La «carne del mondo» si incaricava piuttosto di prodursi come matrice di relazioni sensibili e di slittamenti e scarti o rivolgimenti che danno luogo a sempre nuove 'fissioni' o espressioni determinate dell'essere sensibile.

Mentre in *selfportrait.map* l'intenzione car-

tografica si misura con il paradosso di prospettare e dissolvere l'autoritratto, in *thin-skinned* e *timeline* il groviglio di strisce di carne che decompone e ricompone i corpi di LoCurto e Outcault pare alimentarsi a un dispositivo reversibile, in cui il materiale che giunge a visibilità nuovamente si occulta e rifluisce nell'indistinto (vedi foto). Traduce in linguaggio digitale qualcosa di simile all'«essere di percezione» di cui parla Merleau-Ponty, con la differenza che ora la profondità, la «latenza» delle cose è tutta esposta, tutta esibita dentro l'animazione che addensa e concentra la materia del visibile per poi scioglierla e riformarla altrove.

Gravity

Seguendo questo filo del rapporto del corpo con lo spazio, e delle sue vertigini percettive e cosmiche, vorrei riportare come esempio un altro tipo di esperimento produttivo, in questo caso più interno al territorio dell'opera video. Mi riferisco a *Gravity Be My Friend* dell'artista svizzero-tedesca Pipilotti Rist, allestito nel 2007 negli ampi spazi di Magasin 3 Kunsthall di Stoccolma. Ancora una volta la scala monumentale si interseca con il tema della posizione del corpo nella sua relazione con lo spazio, del suo movimento e dimensionamento. I visitatori sono invitati a distendersi su morbidi tappeti, assumendo così non solo un punto di osservazione per così dire più panoramico, ma un'attitudine di corpo-mente pacatamente ricettiva nei confronti della percezione del luogo come ambiente densificato, saturo di suggestioni sensoriali e percezione di sé più come nodo percettivo che, in senso stretto, come individualità (vedi foto).

Qui come in diversi altri lavori di Pipilotti Rist il tema del corpo assume uno spessore psichico ed emotivo pressoché assente negli still cromogenici delle animazioni di LoCurto/Outcault. È uno spessore che reintegra la *res cogitans* dentro la *res extensa* del corpo, che però è anche sollecitato a riversarsi all'esterno, a non chiudersi dentro la sua 'proprietà' e individualità. In *Gravity* il flusso di immagini mima il dissolversi dei corpi nell'acqua e nell'aria, mentre si dispiega l'intelaiatura interna di organi, vasi, cellule (vedi foto).

Come anche in *Pour Your Body Out (7354 cubic meters)* (Biennale Venezia, 2005) Rist sfrutta al massimo la potenzialità dell'installazione multimediale di non risultare sem-

¹⁰ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1961), trad. it. SE, Milano 1989, p. 47.

¹¹ Ivi, pp. 56, 38.

¹² Ivi, p. 34.

plicemente inserita all'interno di un'ala o un atrio del museo, ma piuttosto insediata nel museo come un che di vivente, con proprie coordinate spazio-temporali ed estetiche. Chi entra nell'installazione varca infatti due volte la soglia. La prima, quella del museo, è puramente funzionale al passaggio alla seconda soglia, quella che porta a sperimentare una condizione di immersività che di fatto varia sensibilmente da installazione a installazione. Un generale principio espositivo stringe in un legame aleatorio eppure necessario il contenitore e il contenuto, l'installazione come dispositivo di proiezione/generazione di immagini video e sonore e i visitatori come dispositivo di presenza collettiva con effetto di moltiplicazione e intensificazione di esposizione, esibizione, dispiegamento e apparenza. Qui evidentemente le immagini non possono risultare dalla costruzione di «piramidi visive» come poteva intenderle Leon Battista Alberti secondo il modello della cornice geometrica. Ora non semplici triangolazioni ma flussi molteplici intersecano volumi percettivi liberati dalla continua transizione e dall'incrocio di masse sensibili.

Per quanto riguarda Rist il carattere immersivo dell'installazione non si definisce, come avviene per lo più, nei termini dell'effetto ambientale del dispositivo, quello che induce i visitatori a percepire in modo sinestesico l'impatto vivido e penetrante dei percetti e una certa opacità del sensorio, dovuta soprattutto alla propria inclusione all'interno dell'ambiente multimediale. In Rist immersione diventa sinonimo di ampliamento percettivo, cioè di non-confinamento identitario e della percezione dentro i limiti di una sorta di inquadratura dentro la quale tendiamo a collocare percettivamente i nostri corpi e gli oggetti. Cosa questo significhi davvero possiamo coglierlo proprio grazie a *Gravity Be My Friend*. Qui l'ampliamento percettivo si produce come sfondamento in alto, attraverso lo schermo curvilineo che lo spettatore o spettatrice disteso/a sul tappeto osserva sopra la sua testa. Gravità amica è quella che, da una posizione di neutralizzazione della forza di gravità (il mio corpo è disteso, non posso cadere), mi permette di invertire la direzione della forza.

Sotto un profilo generale LoCurto/Outcault e Pipilotti Rist affrontano una stessa questione. Il tema cioè della collocazione e del

dimensionamento del vivente umano nel mondo, tra misura e dismisura, individuazione ed espansione del limite, desiderio individuale e desiderio collettivo. Nel caso di Rist si attiva intorno a vertiginose distorsioni e rotazioni del punto di vista o con l'entrata insistente e capillare dell'obiettivo nel tessuto delle cose, animate e inanimate. Nel caso della coppia di artisti americani la domanda riguarda invece soprattutto il rapporto che possiamo stabilire tra l'estensione del sensibile-corporeo e l'estensione del geometrico-algoritmico. La risposta di LoCurto e Outcault suona più o meno così: nel farsi rivestimento e pelle della sfera (del mondo) il corpo visi adatta, deformandosi e acquisendo una monumentalità degna del gigante Atlante e una piccolezza abissale alle estremità (vedi foto). È il globo a diventare – come siamo autorizzati a immaginare dalle lacune del suo rivestimento epiteliale – il nuovo scheletro dei due corpi, reso invisibile dalle loro fattezze, ma ancora ben intuibile sotto la superficie. Quasi un viatico per le molteplici forme di globalizzazione messe in campo e istituite dall'umano, soprattutto nella sua versione tecno-digitale: un ennesimo, capillare mimetismo e adattamento nei confronti di un cosmo tecnicizzato ma anche, al contempo, un modellarsi del cosmo su una umanità mappabile per via della sua compiuta tecnicizzazione. Rispetto dunque al modo in cui, rispettivamente, LoCurto/Outcault e Pipilotti Rist metabolizzano, registrano, filtrano artisticamente e restituiscono al sensorio comune tale questione, quello che ci viene offerto è un quadro composito.

In LoCurto/Outcault la rimappatura e riconfigurazione digitale del corpo come corpo-mondo, tenuta su un asse creativo matematico-visivo, mette in primo piano e rimodula il paradosso della globalizzazione e rimediazione digitale, che mentre umanizza il cosmo e quasi lo ritaglia in modo da aderire alla pelle di ciascuna/o, processa il corpo e l'umano, pensiero e sensorio compresi, facendolo implodere ed esplodere.

In Pipilotti Rist il vettore dell'indagine si sposta invece nella direzione di un mimetismo tecnosensibile dove il corpo è agente, cioè fonte di animazione, ma anche sfondo, scenario dell'azione di forze che di continuo lo sollecitano, lo attraversano e lo modificano.



Il regime estetico della neutralità dell'immagine-ritratto

Non è però sulla somiglianza letterale tra LoCurto/Outcault e Rist che vorrei insistere, quella che ci pone di fronte a differenti e tuttavia in qualche modo paragonabili 'riduzioni' del corpo, che con uno stesso dispositivo lo espandono e lo dissolvono. L'ipotesi che farò è invece un'altra. Detto in breve, che i lavori di Pipilotti Rist presentano una certa familiarità con lo stesso «regime estetico» con cui si misurano LoCurto e Outcault.

Utilizzo qui il concetto coniato da Jacques Rancière nel suo *Le partage du sensible* dove suggerisce che l'arte non esiste che come una frontiera instabile che ha bisogno di essere attraversata di continuo. Si tratta per Rancière di un attraversamento che va a definire («regimi estetici») differenti, cioè diversi nodi percettivi e interpretativi che rispondono alle mutate esigenze di un'epoca¹³. Su questo sfondo concettuale proviamo quindi a chiederci di quale regime estetico potrebbero essere considerati portatori LoCurto/Outcault e Pipilotti Rist.

In prima istanza potremmo definire tale regime estetico come quello dell'inglobamento-e-globalizzazione del corpo, della mediazione digitale della percezione e della rappresentazione, che lo dissipa e lo ricomponde sotto il segno di un mimetismo ambientale e 'animale'.

Tale regime si traduce in LoCurto/Outcault nel racconto di una deflagrazione – dei confini del corpo come figura, ma anche dello spazio-tempo dell'esperienza e della percezione. In Pipilotti Rist nel doppio movimento di un'attitudine esplorativa del vivente e di una espansione e riduzione del corpo all'interno di

ambientazioni particolarmente intense sotto il profilo della stimolazione sensibile.

Abbiamo però bisogno di un secondo elemento per mettere a punto il regime estetico che stiamo cercando.

Rispetto al carattere individuato, anche stilisticamente, del segno, in pittura, grafica, musica, performance eccetera, che ha scandito tanta pratica artistica e tanti ritratti e autoritratti del Novecento – pensiamo allo *Studio di Isabel Rawthorne* di Francis Bacon o alle *Annette* e ai *Diego* di Alberto Giacometti – si è prodotta, negli ultimi due decenni, una svolta metodologica nella considerazione della categoria semantica del 'ritratto'.

Decisivo per questa svolta è stato quello che vorrei chiamare il tendenziale abbandono del significato 'personale' del ritratto e perfino dell'autoritratto. Al posto del *pathos congelato*, ma sempre individuato, che ancora riscontriamo nei ritratti o autoritratti dipinti da Bacon e Giacometti, si è fatta strada, come una sorta di macro-paradigma, una specifica *neutralità* dell'immagine-ritratto, massimamente evidente nei tanti ritratti che troviamo sui social media, o in quelli che scattiamo in forma di selfie.

Dal punto di vista dei suoi presupposti, può risultare utile osservare che il *regime estetico della neutralità*, che qui stiamo definendo specificamente come indifferenza del ritratto nei confronti della propria individuazione, si è senza dubbio avvalso di un «passaggio allo stato fluido» di termini e posizioni contrapposte, come soggetto/oggetto, nome/cosa, destra/sinistra, che il secolo scorso ci ha lasciato in eredità con il contributo di molte diverse voci, provenienti dai territori più disparati.

Va anche aggiunto però che rispetto a questo passaggio il regime estetico della neutralità ha compiuto un movimento ulteriore.

¹³ J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000, cap. 2, pp. 26 sgg.

Ora la neutralità non è solo indifferenza o indecidibilità, è un indicatore del *carattere collettivo* della produzione e generazione di immagini e oggetti reali-virtuali. È rimando a un piano di globalizzazione, connessione e condivisione di cose, parole e immagini diffusamente percepito come ciò che rende immagini, parole e cose «agenti» ed effettuali oltre la loro individuazione.

La neutralità può diventare allora un nuovo regime estetico proprio per il tramite di ritratti e autoritratti che nascono per essere condivisi in rete e che attraverso il veicolo transitorio di un referente specifico rimandano a quanto è comune e condiviso e letteralmente 'stanno per' il piano o la piattaforma di condivisione. Radicandosi in una *mimetica del gesto* una simile neutralità non andrà dunque intesa come riferibile a una categoria logica, come una classe di oggetti che presentano determinati requisiti, ma piuttosto come una categoria prassica, legata a precise forme di vita.

La deformazione della figura (Bacon) o la sua riproposizione in un grafismo esasperato (Giacometti) restavano insomma ancora legati al pathos del ritratto tradizionale proprio perché ne rivelavano la violenza – il voler tenere insieme e presentare come un tutto la frammentarietà della visione di un individuo e di un'identità, il voler congelare in un'immagine l'animazione di un volto o di un corpo vivo. Di contro, le immagini-ritratto che circolano nei social media e, in forma più avvertita, dai dispositivi digitali di LoCurto/Outcault e Rist, ci propongono ritratti e autoritratti che non valgono per una loro capacità mimetica in senso tradizionale, cioè per la loro somiglianza con un soggetto ritratto, ma piuttosto come momenti o stazioni, fasi dell'animazione del vivente – naturale o artificiale – nella sua versione geo-simbolica (LoCurto-Outcault) o tecno-sensibile (Pipilotti Rist), dove il mimetismo riguarda piuttosto un farsi permeabile, e così accedere, alla neutralità del dispositivo.

//

The outer limits of self-portraiture LoCurto/Outcault, Pipilotti Rist and the digital body

In selfportrait.map (2000), by the American artistic duo LoCurto-Outcault, we are presented with the paradox of mapping the body in the form of three-dimensional scans which are subjected to the regime both of expansion and reduction of the themes portrayed. The self-portrait therefore becomes an opportunity to pose the question of neutralising identification.

We also encounter this aesthetic regime, formulated and developed in other ways, in various video-works by the Swiss German artist Pipilotti Rist (Pour Your Body Out 2005, Gravity Be My Friend 2007), where the individual not only dissolves but is recreated in an original portrait characterised by environmental and animal camouflage. Portraits and self-portraits are not remarkable here because of their mimetic capacity in a traditional sense, i.e. because of their similarity with recognisable subjects but rather as the recording of moments or stations, phases of animation of the living – whether natural or artificial –, both in a cosmic-symbolic version (LoCurto-Outcault) or a techno-sensitive version (Pipilotti Rist).

www.accademiadinapoli.it
ufficiostampa@abana.it
80138 Napoli, via Bellini 36

arte

coordinamento editoriale
maria sapio

grafica
franco grieco

arte'm
è un marchio registrato di
prismi
certificazione qualità
iso 9001: 2008
www.arte-m.net

Registrazione presso il Tribunale di Napoli
n. 32 del 9/7/2015

"in attesa modifica variazione editore
Registro Stampa Tribunale di Napoli"

stampato in italia
© copyright 2017 by
accademia di belle arti di napoli
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

rivista semestrale
un numero euro 10,00
arretrati euro 20,00

abbonamento annuo euro 20,00
estero euro 40,00
iban IT56W0101003443100000002704
SWIFT IBSPITNA
banco di napoli agenzia 43 napoli
intestato a prismi editrice politecnica napoli srl

distribuzione italia e estero: libro co italia srl
distribuzione campania: macrocampania

anno III - n. 5/6
numero doppio
proprietà letteraria riservata
finito di stampare nel dicembre 2017

stampa e allestimento
officine grafiche francesco giannini
& figli spa, napoli

ISSN: 2421-7573
ISBN: 978-88-569-0544-1



ISSN 2421-7573

ISBN 978-88-569-0614-1
9 788856 906141
€ 20,00