

I corpi disobbedienti della fotografia femminile giapponese

FEDERICA CAVAZZUTI

Abstract: In this paper I propose an investigation of photographic representations of non-conforming bodies realized by Japanese women photographers from the 1990s onward. Drawing from feminist and queer theory, the analysis explores how these artists subvert dominant beauty standards and challenge heteronormative, ableist, ageist, and patriarchal visual codes. Through the study of selected works by photographers Nagashima Yurie, Ishiuchi Miyako, Katayama Mari, and Okabe Momo, the ways their practices construct visual resistance and reconfigure notions of visibility, vulnerability, and identity are explored.

Keywords: Japanese women photographers, feminist photography, non-conforming bodies, Japan's beauty industry, bodily theory.

1. Introduzione

Tra i soggetti prediletti dalla fotografia a livello globale, uno dei più ricorrenti è certamente il tema del corpo: un elemento di interesse che, nei quasi due secoli di storia della fotografia, ha spesso preso la forma del(l'auto-)ritratto, declinato secondo lo sguardo unico di ogni autorə e riflesso in una pluralità di prodotti visivi dalle caratteristiche più diversificate.

Il focus del presente volume, individuato nella disobbedienza come pratica individuale e collettiva attraverso la quale molte donne hanno lottato per il cambiamento e perseguito la rivendicazione di nuovi diritti per gruppi minoritari, è un posizionamento che ben si intreccia con molte delle produzioni fotografiche degli ultimi decenni e si apre a multipli approcci. Se attraverso la lente della disobbedienza, della trasgressione alla norma, viene visto proprio il tema del corpo, tale prospettiva può abbracciare molte immagini fotografiche degli ultimi decenni; e se si considerano come tipo specifico di norma quelle disposizioni che regolano i corpi (soprattutto quelli femminili) e le loro rappresentazioni mediatiche, allora si possono identificare tutte le fisicità che non sono conformi alle norme estetiche dominanti come “corpi disobbedienti”.

Attraverso questo contributo si esploreranno diverse rappresentazioni di corpi disobbedienti guardando in particolare alla scena artistica giapponese e alle opere di fotografe che negli ultimi decenni hanno continuamente disobbedito ai limiti imposti dalla cultura visuale dominante.

Un fattore che influenza enormemente la cultura visuale mainstream si può trovare nelle immagini prodotte e promosse dall'industria della bellezza che caratterizza le società consumiste e capitaliste. Negli ultimi decenni, inoltre, l'industria della bellezza in Giappone è divenuta una delle più redditizie a livello internazionale: strettamente legata allo sviluppo capitalista del paese, essa produce e diffonde a livello mediatico i paradigmi dei corpi, impeccabili e presentati come lo standard ideale a cui l'utenza consumatrice deve aspirare. Prodotti dell'azione congiunta delle influenze degli stereotipi di genere e dell'azione globalizzatrice, questi standard agiscono in particolare sulle rappresentazioni femminili e invitano le osservatrici a correggere o nascondere i difetti estetici ritenuti poco attraenti. Invece, come si vedrà, le fotografie selezionate diventano strategie e forme di opposizione a questa saturazione di

immagini di corpi femminili alti, magri, non soggetti all'invecchiamento, in perfetta salute, sicuri di sé, sensuali a cui siamo sottoposta.

A partire dagli anni Novanta del Novecento si può osservare, infatti, come si siano generate tutta una serie di immagini di reazione a quelle norme, realizzate da fotografe che hanno iniziato a emergere sulla scena artistica giapponese verso la fine dello scorso secolo. Alle narrazioni dominanti, le fotografe oppongono visioni alternative che sovvertono i ruoli di genere e che al contempo mettono in luce le esperienze dolorose vissute da molte donne, con risultati anche molto diversi tra loro. Elementi cruciali per queste artiste sono i tabù riguardo all'invecchiamento femminile, ai corpi non conformi e soggetti a malattie o disabilità, ma anche a riflessioni sulla vita e sulla morte. Si tratta di corpi che trasgrediscono gli standard sociali ed estetici per motivi diversi, quali età, disabilità, orientamento sessuale o identità di genere, e che diventano così territori di resistenza contro le narrazioni dominanti promosse, prima fra tutte, dall'ideologia della bellezza.

2. Corpi disobbedienti

Oggetto ricorrente di esplorazione fotografica, il corpo è un tema complesso che è stato ampiamente discusso dalle teoriche femministe degli ultimi decenni a livello globale. Ad esempio, nel suo saggio *Volatile Bodies* Elizabeth Grosz (1994) ha evidenziato come l'ordine patriarcale prenda il corpo maschile come il proprio modello universale, lo standard con il quale tutti gli altri corpi vengono confrontati: esso è la norma indiscussa, il rappresentante corporeo ideale che però non ha alcuna consapevolezza della violenza che il suo posizionamento infligge alle altre soggettività, siano esse donne, persone con disabilità, appartenenti a classi diverse, alla collettività LGBTQI+, o a minoranze culturali e razziali.¹ Queste soggettività altre vengono ridotte al ruolo di semplici "modifiche" o "variazioni" del corpo umano, che invece è implicitamente bianco, maschio, giovane, eterosessuale, di classe media.²

1 E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 188.

2 Ibid., p. 188.

Grosz ha suggerito che i corpi debbano essere concepiti, al contrario, come entità fluide e in continua evoluzione, soggette all'influenza che su di loro esercita l'ambiente in cui vivono ed estremamente variabili socialmente e storicamente, non solo nell'esperienza soggettiva ma anche a livello di capacità pratiche e fisiche.³ Il corpo pertanto deve essere considerato come un prodotto culturale e storico, non fisso e rigido.

Le argomentazioni di Grosz portano inevitabilmente a pensare anche alle posizioni di Judith Butler sulle dinamiche che definiscono l'elemento corporeo: nel suo celebre saggio *Gender Trouble* (1990), in cui vengono ridiscussi il valore e il significato del genere, il corpo è definito come un confine variabile, una superficie la cui permeabilità è politicamente regolata.⁴ In altri scritti successivi, Butler ha anche sottolineato che i corpi non possono essere esperiti senza che su di essi si articolino idee, che sono sempre costituite e articolate socialmente.⁵

Secondo queste considerazioni, i corpi esistono in relazione a un insieme di norme, in linea con gli standard menzionati sopra, ma ciò implica anche che i corpi che non sono normati esistano in una lotta costante per rielaborare queste norme. Butler scrive che la dimensione pubblica del corporeo, che porta l'impronta delle altre persone, si forma prima di tutto a partire dalla vita sociale: «[...] costituito come fenomeno sociale, nella sfera pubblica, il mio corpo è e non è mio».⁶ Questo fa sì che l'elemento corporeo non possa evitare forme di coinvolgimento con gli altri individui e con l'ambiente sociale a cui appartiene.

Secondo Butler, infine, le categorie linguistiche che definiscono i corpi in domini come quello biologico, anatomico e chimico, così come le interpretazioni e le affermazioni di tali categorie, sono sempre prodotte socialmente e storicamente, e sono costruite attraverso la creazione di confini che includo-

3 Ibid., p. 190.

4 J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York 1990, p. 139.

5 J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, London 2004, p. 28.

6 Ibid., p. 21. «[...] constituted as a social phenomenon, in the public sphere, my body is and is not mine». Dove non specificato diversamente, tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.

no, escludono, producono gerarchie tra i soggetti.⁷ Ogni categoria che definisce il corpo in molti e diversi ambiti epistemologici ha una storia: la sua costituzione si sviluppa lungo un insieme di confini e differenziazioni che possono identificare ed escludere. L'azione di queste dinamiche di potere porta alla formazione di identità diverse, che, ben lontane dall'essere un'entità omogenea, intrecciano in loro stesse caratteristiche come razza, classe, sessualità e genere.⁸

Da questa breve introduzione al tema si può dedurre che le rappresentazioni dei corpi non possono essere neutre, poiché sono sempre il prodotto di dinamiche sociali, culturali, storiche e degli standard che esse definiscono. Come vedremo, i corpi femminili sono tra i principali soggetti su cui agiscono gli standard estetici e fisici: questo avviene principalmente perché il binarismo uomo-donna implicito nelle norme che regolano il corporeo ha storicamente identificato quello femminile come la principale variazione del corpo maschile, il suo Altro. È proprio questo un punto cruciale per le teorie femministe, che hanno evidenziato come i corpi delle donne siano spesso concepiti secondo le interpretazioni dello sguardo maschile. Nelle parole, di nuovo, di Grosz:

«Sono solo gli uomini a potersi permettere di credere che il loro punto di vista sia una posizione esterna, disinteressata e oggettiva. L'enigma che la [d]onna ha posto per gli uomini è considerato tale solo perché il maschile ha costruito se stesso come il soggetto per eccellenza. Il modo in cui, secondo le fantasie dell'uomo, la [d]onna differisce da lui la rende contenibile nella sua immaginazione [...] ma anche un mistero che lui deve dominare e decifrare all'interno di confini sicuri, non minacciosi.»⁹

7 J. Butler, *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*, Routledge, London 1993, p. 36.

8 Ibid., p. 79.

9 E. Grosz, *Volatile Bodies*, cit., p. 191: «[i]t is only men who can afford the belief that their perspective is an outside, disinterested, or objective position. The enigma that Woman has posed for men is an enigma only because the male subject has construed itself as the subject par excellence. The way (he fantasizes) that Woman differs from him makes her containable within his imagination [...] but also produces her as a mystery for him to master and decipher within safe or unthreatening borders [...]».

Questo contributo parte dal presupposto che immagini dei corpi che vengono diffuse nella quotidianità, come quelle comunemente proposte dai media, giocano un ruolo fondamentale nel processo di gerarchizzazione dei soggetti evidenziato da teoriche femministe quali quelle degli esempi appena citati. Tali rappresentazioni sono strettamente legate a idee sulla perfezione fisica e modellate sugli standard di bellezza, che agiscono in maniera particolare soprattutto sulle donne. Infatti, seguendo la logica patriarcale e binaria che regola questi standard, i corpi femminili sembrano essere più soggetti a pressioni estetiche rispetto alla loro controparte maschile.

L'ideologia della bellezza, un concetto che racchiude tutte queste aspettative estetiche preconcepite, è stato un tema ampiamente dibattuto negli studi femministi per decenni, poiché essa è stata spesso considerata un'estensione delle norme di genere patriarcali più che uno strumento di empowerment per le donne. Ad esempio, Naomi Wolf (2015) nel suo importante saggio *The Beauty Myth* afferma che l'ideologia della bellezza è un modo per controllare le donne, che diventano oggetti del desiderio e dello sguardo maschile.¹⁰ Scrive: «Le donne devono desiderare di incarnarla e gli uomini devono desiderare di possedere le donne che la incarnano».¹¹

Sulla cultura della bellezza anche Sandra Lee Bartky ha sottolineato come l'idea sia radicata nel concetto di corpo propriamente femminile, composto da quello che lei chiama «un repertorio specifico di gesti, posture e movimenti».¹² Adattare il corpo alle qualità idealizzate della femminilità richiede pratica e disciplina, regimi a cui le donne si sottomettono perché sono state persuase che i loro corpi siano in qualche modo difettosi:

«Le immagini di bellezza femminile perfetta di cui i media ci bombardano quotidianamente non lasciano dubbi nella mente della maggior parte delle donne sul fatto che non siamo sufficientemente all'altezza; ci sottomettiamo a queste discipline sulla base di un pervasivo senso di carenza corporea, forse persino di vergogna. È, oserei dire, la stessa pervasività di questo senso

10 N. Wolf, *The Beauty Myth*, Vintage, London 2015 [1990], p. 3.

11 Ibid., p. 5. «Women must want to embody it and men must want to possess women who embody it».

12 S. L. Bartky, «*Sympathy and Solidarity*» and *Other Essays*, Rowman & Littlefield, Oxford 2002, p. 16: «[...] a specific repertoire of gesture, posture, and movement».

di carenza corporea – come la pervasività di una sensazione di peccato – che spiega l'ossessione diffusa delle donne per il corpo e il carattere spesso ritualistico della nostra condiscendenza quotidiana.»¹³

Alte, magre, (preferibilmente) bianche, sane, giovani o immuni all'invecchiamento: queste sono le caratteristiche che le fisicità femminili devono avere per essere considerate accettabili secondo l'ideologia della bellezza identificata dai discorsi femministi. Negli ultimi anni, inoltre, gli studi LGBTQI+ e sulla disabilità si sono opposti a questi standard di bellezza eteronormati, sottolineando l'importanza di introdurre nuovi modi di rappresentazione che possano essere più inclusivi.¹⁴

Queste molteplici prospettive hanno criticato l'ossessione per la perfezione fisica promossa dall'industria della bellezza che nel corso del Ventesimo e nel Ventunesimo secolo ha avuto una vertiginosa crescita globale.¹⁵ Come rivela la circolazione capillare di immagini che i mega-brand promuovono tramite i mezzi di comunicazione di massa, infatti, la beauty industry ha prosperato a livello globale in parallelo con lo sviluppo della cultura consumistica di molte società contemporanee, compreso il Giappone, e pertanto questo specifico contesto culturale nel Ventesimo e nel Ventunesimo secolo presenta molti punti in comune con il panorama transnazionale: nell'immaginario collettivo giapponese, infatti, sono stati stabiliti standard di bellezza che mescolano caratteristiche fisiche di derivazione globale e locale, che agiscono particolarmente sulle immagini delle donne, intrecciando così gli influssi della globalizzazione con questioni di genere.¹⁶

13 Ibid., p. 20: «The media images of perfect female beauty that bombard us daily leave no doubt in the minds of most women that we fail to measure up; we submit to these disciplines against the background of a pervasive sense of bodily deficiency, perhaps even of shame. It is, I venture, the very pervasiveness of this sense of bodily deficiency—like the pervasiveness of a sense of sin—that accounts for women's widespread obsession with the body and the often ritualistic character of our daily compliance».

14 N. Havlin - J. M. Báez, *Introduction*, «Women's Studies Quarterly», 46, 1/2, Spring/Summer 2018, p. 14.

15 G. Jones, *Beauty Imagined. A History of the Global Beauty Industry*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 2.

16 L. Miller, *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, University of California Press, Berkeley 2006, p. 5; p. 27.

Ampliamente diffuse dai mass media, queste norme hanno contribuito a creare identità e sessualità femminili idealizzate:¹⁷ ad esempio, dalla fine degli anni '70 sono state principalmente le riviste femminili popolari a imporre alle donne i parametri sull'aspetto fisico in Giappone, standardizzando le caratteristiche dell'attrattività delle donne moderne, incoraggiando un'estetica normata e implicando che la conformità all'ideologia della bellezza potesse condurre al raggiungimento di un potere femminile maggiore. Trasformarsi fisicamente per conformarsi ai valori socialmente costruiti significava per una donna poter ottenere uno status più rispettabile all'interno della società dominante che aveva prodotto tali standard.¹⁸

Oltre a giocare un ruolo determinante nel promuovere ideali di femminilità, e più in generale nel fabbricare una cultura visuale femminile, i media negli ultimi decenni hanno iniziato a rivolgersi alle donne come consumatrici, promuovendo beni di consumo che hanno la potenzialità di essere desiderati e selezionati dal pubblico femminile.¹⁹ Prodotti di bellezza, cosmetici, o rimedi per il dimagrimento e i trattamenti della pelle attirano le potenziali consumatrici sotto la (falsa) promessa che potranno finalmente conformarsi agli ideali estetici dominanti grazie al loro utilizzo. Le donne, quindi, sono viste non solo come desiderabili (e desiderate), ma anche come soggetti desideranti: un desiderio da indirizzare con messaggi mirati, quali quelli pubblicitari, secondo la logica capitalista del profitto.

A partire da queste premesse, i progetti fotografici proposti di seguito possono essere visti come dichiarazioni di reazione agli standard estetici che dominano le rappresentazioni mediatiche dei corpi, in particolare (ma non solo) dei corpi femminili. Questi lavori, realizzati da fotografe di diverse generazioni durante un arco temporale che va dal 1990 al 2021, propongono nuove e alternative rappresentazioni dell'elemento-corpo. In modi diversi, tut-

17 S. Shigematsu, *Feminism and Media in the Late Twentieth Century: Reading the Limits of a Politics of Transgression*, in B. Molony - K. Uno (eds), *Gendering Modern Japanese History*, Harvard University Press, Cambridge - London 2005, pp. 557-558.

18 M. D. Foster, *The Question of the Slit-Mouthed Woman: Contemporary Legend, the Beauty Industry, and Women's Weekly Magazines in Japan*, «Signs», 32, 3, Spring 2007, pp. 710-711.

19 Shigematsu, *Feminism and Media*, pp. 557-558.

te le opere di cui si parlerà trattano fisicità che rappresentano deviazioni dagli standard: sono immagini in cui le espressioni estetiche non conformi sono utilizzate per rovesciare le norme dominanti, una strategia comunemente agita da parte di gruppi marginalizzati.²⁰

Susan Sontag (2005) ha sottolineato che la fotografia può sovvertire la connessione bellezza-potere grazie alla sua capacità di proporre tutto come un potenziale soggetto per la macchina fotografica.²¹ Un aspetto che, ritengo, è valido anche per le opere che verranno ispezionate di seguito, nelle quali il significato della bellezza è costantemente messo in discussione e ridefinito.

3. Gli autoritratti di Nagashima Yurie

Nagashima Yurie²² (1973-) è la prima artista che verrà presa in esame in questo approfondimento. Per contestualizzare il suo lavoro, però, è doveroso prima fare alcune considerazioni sul genere dell'autoritratto fotografico prodotto da donne in Giappone.

Sebbene la fotografia femminile abbia esplorato una varietà di temi diversi, molte autrici hanno scelto di osservare se stesse come oggetto della loro esplorazione fotografica, una tendenza che si ritrova in realtà artistiche diverse a livello internazionale. Quella giapponese non fa eccezione: infatti l'autoritratto è una tendenza ricorrente che si è evoluta nel corso degli anni di storia del mezzo fotografico anche in Giappone, ed è un genere a cui le immagini prodotte da donne hanno dato grande impulso.

«Detto in parole semplici, gli autoritratti realizzati ora dalle donne sono l'antitesi di tutta la fotografia esistente prima di questo periodo»:²³ è un'af-

20 H. Havlin e J.M. Báez, *Introduction*, cit., p. 15.

21 S. Sontag, *An Argument about Beauty*, «Daedalus», 134, 4, Autumn 2005, p. 211.

22 I nomi giapponesi presenti in questo articolo seguono la forma cognome-nome tipica della loro lingua d'origine.

23 M. Kasahara, *Exploring the Unknown Self: Self-Portraits of Contemporary Women*, in Tokyo Metropolitan Museum of Photography (ed.), *Watakushi to iu michi e mukatte: gendai josei serufu potoreito* (Exploring the unknown self: Self-portraits of contemporary women), Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo 1991, p. 147. Dove non specificato diversamente, tutte le traduzioni dal giapponese sono mie.

fermazione della curatrice Kasahara Michiko tratta dal volume che accompagnava la mostra “Exploring the unknown self: Self-portraits of contemporary women”, tenutasi nel 1991 presso l'allora Tokyo Metropolitan Museum of Photography (oggi Tokyo Photographic Art Museum). Nel suo saggio Kasahara forniva una contestualizzazione che è anche un'analisi acuta della sfera fotografica globale dei primi anni Novanta, dominata da un divario di prospettive tra il dominio maschile della tecnica e le diverse produzioni che, a partire dagli anni Settanta, avevano iniziato a comparire su diverse scene artistiche a livello globale come espressioni di movimenti di contro-cultura.

Kasahara riteneva che, per comprendere il ruolo importante che l'auto-ritratto femminile ha avuto nel creare una nuova tendenza fotografica, fosse cruciale considerare la questione dello sguardo, sia nella discrepanza tra come le donne vedevano loro stesse rispetto a come venivano viste e rappresentate nell'arte e nella fotografia, sia nel ruolo dell'osservatore che interpretava l'opera.²⁴ L'atto di guardarsi attraverso l'immagine fotografica autoprodotta è un modo per sradicare i vincoli derivanti dallo sguardo esterno (maschile) e creare nuove rappresentazioni, più vicine alla propria prospettiva.

Nagashima divenne un caso mediatico a inizio anni Novanta con la serie *Self-portraits* (1993). Questi scatti, che ritraevano i membri della famiglia Nagashima, messe improvvisamente sotto i riflettori quando fu annunciato che l'opera aveva vinto il PARCO Award in occasione della mostra collettiva “Urbanart #2” tenutasi a Tokyo nel 1993. Il progetto fu realizzato da Nagashima come indagine sulla famiglia e si componeva di fotografie in bianco e nero della madre, del padre, del fratello e di se stessa. In *Self-portrait (Family #26)*, ad esempio, il gruppo posa insieme nel soggiorno in un ritratto frontale, mentre in *Self-portrait 002 (Mother #24)* l'artista e sua madre sono sedute una accanto all'altra al tavolo della cucina. La caratteristica che unisce tutti questi scatti è la nudità totale dei soggetti, fotografati mentre fissano direttamente l'obiettivo con un volto quasi senza espressione, dall'aria indifferente; queste immagini sono alternate ad altre, meno posate, che mostrano Nagashima mentre gioca a golf con suo padre, ad esempio, oppure mentre ride con il fratello leggendo manga, ma che mantengono sempre fissa la caratteristica del nudo.

24 M. Kasahara, *Exploring the Unknown Self*, cit., pp. 147-148.

Come anticipato, dopo il suo esordio, questa serie diede inizio a un'ondata di attenzione mediatica che si estese verso le giovani fotografe giapponesi in senso più ampio. Le autrici e le loro pratiche iniziarono a essere comunemente indicate con il controverso termine *onnanoko shashin* (fotografia di ragazze) dai critici dell'epoca, un'etichetta che le raggruppava assieme sulla base dell'età e del genere, senza tenere conto delle loro produzioni visive anche molto diverse. Critici (uso qui il maschile non a caso, in quanto si trattava esclusivamente di uomini), riviste, mostre, premi contribuirono a creare vere e proprie celebrità da alcune delle artiste che stavano emergendo sulla scena giapponese in quegli anni, in particolare se queste erano giovani e donne, una combinazione facilmente sfruttabile dai media. Le analisi che venivano offerte delle loro pratiche artistiche erano superficiali, con narrazioni che ne banalizzavano il lavoro e che spesso collegavano i loro inizi di carriera con l'emergere di apparecchi fotografici di più facile utilizzo rispetto alle macchine fotografiche precedenti, come se non si trattasse di vera pratica fotografica.

Il fatto che l'attenzione si concentrasse sugli aspetti superficiali relativi alle autrici può essere interpretato come un modo per ridurre lo spazio di discussione degli elementi più sovversivi presenti nelle serie delle artiste, che nel caso di Nagashima si possono individuare in particolare in due aspetti del suo lavoro: l'uso dell'autoritratto e del proprio corpo; e la rappresentazione dei membri della famiglia in pose e contesti inaspettati.

Negli autoritratti di famiglia, posando insieme ai membri della sua famiglia, Nagashima si mette concettualmente sullo stesso piano dei suoi soggetti, e così include se stessa nell'esplorazione visiva in corso. Nel periodo successivo a questa serie, l'autrice ha prodotto diversi altri progetti, pubblicando nel 1995 il fotolibro *Nagashima Yurie Shashinshū* (Raccolta di fotografie di Nagashima Yurie), composto interamente da suoi autoritratti.²⁵ I problemi legati alle rappresentazioni comuni dei corpi femminili sono tra le principali ragioni che hanno portato Nagashima a scegliere di utilizzare quasi esclusivamente l'esplorazione della propria immagine all'inizio della sua carriera.

Ambientati nella sua casa, gli scatti di *Nagashima Yurie Shashinshū* mostrano l'artista fotografata indossando diversi abiti e in vari stati d'animo: le

25 Y. Nagashima, *Nagashima Yurie shashinshū* (Raccolta di fotografie di Nagashima Yurie), Fūga shobō, Tokyo 1995.

fotografie spaziano da immagini ironiche e scherzose a foto più intime che rappresentano momenti di fragilità vissuti in solitudine. In altre immagini Nagashima è in parte o completamente nuda, una caratteristica che ricorda i suoi precedenti ritratti di famiglia, ma che nella raccolta del 1995 dà origine a quelli che l'autrice chiamerà in seguito "room nudes" (*beya nūdo* in giapponese).²⁶ Oltre a essere un riferimento diretto al luogo in cui sono ambientati, il termine è un gioco tra la parola giapponese per "camera" (*beya*) e l'espressione "hair" (*heā*) – quest'ultima usata in fotografia per indicare i cosiddetti *heā nūdo*, quegli scatti che mostrano nudità integrale, violando la censura giapponese che vieta le rappresentazioni di peli pubici e di genitali.

L'uso del nudo nella pratica di Nagashima aveva implicazioni specifiche che miravano ad abbattere le rappresentazioni più comuni dei corpi femminili nei media giapponesi. Secondo la fotografa la maggior parte delle donne, globalmente, ha un certo grado di consapevolezza del fatto che i propri corpi sono concepiti in termini di valore materiale, come se fossero beni di consumo: con le sue immagini, invece, Nagashima intendeva esporre la struttura di potere sottostante delle fotografie di nudi femminili, realizzate da e per lo sguardo maschile.²⁷ Posizionandosi al contempo davanti e dietro alla macchina fotografica, i suoi autoritratti mirano a sovvertire l'ordine patriarcale ed etero-sessista che aveva plasmato la fotografia e le immagini delle donne fino a quel momento. Per Nagashima la relazione tra fotografo (solitamente uomo) e modella (solitamente donna), ricalcando l'idea di padrone-serva, rifletteva le relazioni di potere tra uomini e donne in generale, in cui i corpi femminili erano sfruttati come un mezzo per ottenere profitto.²⁸ A questo lei opponeva, invece, l'atto di scattare una fotografia a se stessa, l'aspetto più importante della sua pratica e soprattutto lo strumento attraverso il quale poteva riappropriarsi delle rappresentazioni del suo corpo.

Nel lavoro di riflessione sulla propria fisicità portato avanti da Nagashima si può inoltre notare un altro aspetto, ovvero l'interesse dell'artista verso

26 L. A. Martin - M. Ishiuchi - Y. Nagashima, *Publishing the Body: Lesley A. Martin in conversation with Miyako Ishiuchi and Yurie Nagashima*, «The Photobook Review» 006, «Aperture» 215, estate 2014, p. 13.

27 Ibid., p. 13.

28 Ibid., p. 13.

figure che difficilmente si potrebbero trovare tra le immagini dei corpi femminili promosse dai media e dalla pubblicità: ad esempio, rappresentazioni di una donna che sta passando dalla giovinezza a un'età più avanzata (come quello della madre); o ancora, immagini di un corpo femminile che non è in perfetta salute e sta soffrendo (il suo).

Fotografie che accennano a temi come la malattia, ma anche le fragilità fisiche e psicologiche, si possono trovare in diverse auto-rappresentazioni di Nagashima. Proprio la raccolta *Nagashima Yurie Shashinshū* è utile per suggerire ulteriori considerazioni da questa prospettiva. Ad esempio, in determinate successioni di pagine la fotografa adotta la strategia dell'accumulo di più scatti della stessa scena, che hanno come unica differenza le posizioni assunte dal soggetto centrale, creando l'effetto di una generica sensazione del passare del tempo. Queste sequenze di immagini vengono talvolta utilizzate per suggerire sentimenti contrastanti, sbalzi di umore, o anche dolore fisico e mentale: possono trattare argomenti estremamente seri come la sofferenza, la depressione, le fragilità e le insicurezze della persona.

Tra le fotografie più intense incluse nella raccolta ci sono quelle che la mostrano in momenti di vulnerabilità: ad esempio, le pagine mostrano una lunga successione di immagini che ritraggono Nagashima mentre piange sdraiata supina sul letto: in uno scatto si tiene tra le mani la testa dai cortissimi capelli neri in un gesto che trasmette desolazione, sconforto e preoccupazione; il successivo la mostra mentre si asciuga le lacrime con una mano, cingendosi il corpo con l'altro braccio; in una delle ultime fotografie di questa sezione si volta con un'espressione più distesa, come a suggerire che il peggio è passato. In un altro gruppo di foto, scattate dopo un incidente, l'autrice è distesa in una vasca da bagno con l'acqua quasi fino all'orlo, e guarda fissa l'obiettivo con aria seria e cupa: in un'immagine ha la testa reclinata e il corpo, coperto di bende, di profilo e sommerso dall'acqua; in un'altra è frontale e mostra il torace pieno di bende, danneggiato dall'evento traumatico.

Ritratti di questo tipo, che si ritrovano già nelle primissime serie fotografiche di Nagashima, possono essere visti come preziose rappresentazioni delle trasformazioni subite dal corpo umano nel corso degli anni e attraverso diversi stati emotivi e mentali, ed esplorano i cambiamenti che fanno parte della vita di una persona, alternando momenti di difficoltà e gioia, modificando nel tempo la relazione tra la sua dimensione interiore e quella esteriore. Ma sono

anche potenti manifestazioni visive di vari tipi di dolore e, pertanto, sono in aperta opposizione alle immagini più comuni dei corpi femminili, normati, desiderabili, in salute.

4. I segni del tempo nelle fotografie di Ishiuchi Miyako

Come accennato poco più sopra a proposito dei ritratti di famiglia di Nagashima, tra le diverse espressioni della non-normatività sono da prendere in considerazione anche le rappresentazioni che mostrano persone di un'età che non viene più considerata giovane.

Assieme a razza e genere, l'età è un marcatore sociale e, come tale, è costruita culturalmente.²⁹ Inoltre, tra le tipologie di figure esteticamente impeccabili, che negli ultimi decenni sono state ampiamente diffuse dai mass media e dall'industria della bellezza, solitamente non sono incluse rappresentazioni di corpi maturi o soggetti all'invecchiamento, ampiamente stigmatizzati e pertanto messi ai margini. Questa tendenza si aggrava quando l'età si intreccia con la componente del genere, ed è quindi ancora più enfatizzata quando si tratta di immagini di donne anziane, generalmente ignorate dalle narrazioni dominanti. Laddove nei media giapponesi si parla di individui anziani, solitamente questo avviene soprattutto in termini di problemi sociali legati all'invecchiamento della popolazione, come le pensioni, la salute, l'assistenza e la cura, il tasso di natalità in calo, e così via; nonostante l'aumento dell'età sia parte di un naturale e costante processo di trasformazione, gli individui che invecchiano sono spesso visti come parte di una categoria fissa, che non varia mai.³⁰

Questi stereotipi ageisti concepiscono le persone anziane solo in termini di contrasto con le generazioni più giovani e non riescono a vederle come individui complessi con vite complesse e sfaccettate. In aggiunta, poiché se-

29 K. Woodward, *Introduction*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999, p. x.

30 H. Hori, *Aging, Gender, and Sexuality in Japanese Popular Cultural Discourse: Pornographer Sachii Hamano and Her Rebellious Film Lily Festival (Yurisai)*, in Y. Matsumoto (ed.), *Faces of Aging: The Lived Experiences of the Elderly in Japan*, Stanford University Press, Stanford 2011, p. 111.

condo gli standard estetici si ritiene che il corpo femminile ideale debba essere giovane per essere piacente (per lo sguardo maschile, s'intende), l'invecchiamento delle donne è percepito come un fenomeno che avviene prima rispetto a quello maschile, e che gioca un ruolo maggiore nel diminuire la loro attrattività con l'avanzare dell'età.

A partire da queste premesse, quindi, sembra esserci una forte necessità di produrre e diffondere rappresentazioni alternative della vecchiaia, in particolare delle donne, che rimane valida anche se si considera che l'identificazione di quando esattamente il corpo si possa definire "vecchio" è ancora oggetto di dibattito. Alcune posizioni identificano la menopausa (quindi circa i cinquant'anni) come un segnale della fine della giovinezza nelle persone con utero.³¹ Altre definiscono l'invecchiamento come un processo che accade costantemente nel corpo sin dalla nascita.³²

Per la sua capacità di esplorazione delle identità, la fotografia può giocare una parte fondamentale nel ridefinire i concetti sull'invecchiamento e, forse più di altri linguaggi artistici, l'immagine fotografica può essere uno strumento efficace per sfidare e rovesciare gli stereotipi che agiscono sui corpi femminili anziani. Per ispezionare i diversi modi di sfidare le visioni ageiste, in questa analisi ho scelto di concentrarmi sul lavoro di Ishiuchi Miyako (1947-), probabilmente la più affermata tra le fotografe qui selezionate, la cui lunga carriera è costellata di numerosi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali – tra cui si possono menzionare i prestigiosi premi fotografici Kimura Ihei e Hasselblad Award, ottenuti rispettivamente nel 1978 e nel 2014, e una mostra personale al Padiglione Giappone della Biennale di Venezia nel 2005.

I lavori iniziali di Ishiuchi erano dedicati principalmente a Yokosuka, una città non lontana da Tokyo, sede di una base della marina americana e il luogo dove la fotografa trascorse buona parte della sua infanzia: le immagini delle prime serie riflettevano sulle implicazioni postbelliche nell'area e sulla permanenza nelle architetture della città dei ricordi e delle vite passate delle persone

31 K. Woodward, *Introduction*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999, p. xiii.

32 A. Cristofovici, *Touching Surfaces: Photography, Aging, and an Aesthetics of Change*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, cit., p. 269.

che le avevano vissute.³³ Ma nei decenni successivi il focus dello sguardo di Ishiuchi subì un'importante trasformazione tematica, spostandosi dalle aree urbane a una più intima esplorazione del corpo umano, soprattutto quello femminile.

Il concetto di tempo che scorre, così come le tracce che lascia sulla pelle della persona, affascinano Ishiuchi. Attraverso le immagini di donne che si allontanano a poco a poco dalla giovinezza, la fotografa sembra cercare una comprensione più profonda del suo corpo mentre stava attraversando lo stesso processo di trasformazione. Questi concetti sono centrali in diversi progetti realizzati a partire da fine anni Ottanta da Ishiuchi, di cui in questo contributo si vedrà solamente la serie *Mother's* (2000-2005), il lavoro che è stato anche il cuore della sua mostra al padiglione giapponese come partecipazione nazionale alla Biennale d'Arte di Venezia del 2005. Come suggerisce il titolo, il progetto è dedicato alla figura della madre della fotografa, defunta pochi anni prima, il cui nome da nubile era stato scelto da Ishiuchi come proprio pseudonimo quasi 25 anni prima.³⁴ *Mother's* esplora temi come la perdita, la morte, e l'idea che dopo la scomparsa della persona defunta il suo spirito continui a permeare le cose che le erano appartenute quando era in vita.

Abiti, sottovesti, scarpe, ma anche rossetti, dentiere, e persino spazzole che trattengono ancora alcuni residui dei capelli della donna raccontano per frammenti la sua vita passata. Questi ultimi, oggetti solitamente nascosti agli occhi esterni, sono al centro di queste fotografie per la loro preziosa caratteristica di essere stati in stretto contatto con il corpo della donna quando era viva; la loro presenza in queste immagini ha il duplice scopo di evocare quel corpo dal quale sono stati usati, e di sottolinearne l'assenza.

Oltre a raccogliere immagini degli oggetti della madre, scattate dopo la sua morte avvenuta nel 2000, la serie include anche scatti di tipo diverso: si

33 Mi riferisco qui in particolare a tre serie di Ishiuchi, che talvolta vengono raggruppate assieme sotto il nome di Yokosuka Trilogy. Queste sono: *Apāto* (Apartment, realizzata nel 1977, pubblicata come fotolibro nel 1978), *Yokosuka Story* (1977, pubblicata nel 1979), e *Ren'ya no Machi* (Endless Night, 1978-1980, pubblicata nel 1981).

34 A. Maddox, *Against the Grain: Ishiuchi Miyako and the Yokosuka Trilogy*, in A. Maddox (ed.), *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*, The Getty Museum, Los Angeles 2015, pp. 20-21.

apre con una vecchia fotografia della donna da giovane, risalente agli anni della guerra, quando era impiegata dalle forze militari giapponesi come guida-trice di mezzi che trasportavano materiali bellici. Ma per questa indagine sulle rappresentazioni di corpi non conformi e nel processo di invecchiamento è particolarmente interessante un'altra sezione della serie, composta da veri e propri ritratti della donna, scattati poco prima della sua morte, quando aveva 84 anni.

Analogamente a serie fotografiche precedenti che avevano caratterizzato l'inizio delle sue riflessioni sui corpi femminili – prima fra tutte la celebre *1 • 9 • 4 • 7* (1987-1990) in cui l'obiettivo fotografico di Ishiuchi metteva in risalto solamente i dettagli di mani e piedi di numerose sue coetanee, lasciate volutamente anonime, o la successiva *SCARS* (1991-2003) con i segni delle cicatrici sulla pelle di diverse donne – le fotografie di *Mother's* non mostrano mai la protagonista per intero, ma si concentrano solo sui particolari della sua pelle o su diverse parti del suo corpo.

Mostrando segni del tempo, rughe, cicatrici, questi scatti diventano testimonianze del tempo che passa e dell'effetto che questo ha avuto sull'aspetto fisico della donna. Queste tracce, rimaste indelebili sulla superficie del suo corpo, hanno l'intento di rievocare traumi passati, ricordando a chi osserva la vulnerabilità del corpo e, non ultima, la sua mortalità.

Prendendo in prestito le parole di Butler, si può dire che «[i]l corpo implica mortalità, vulnerabilità, capacità di azione: la pelle e la carne ci espongono allo sguardo delle altre persone, ma anche al tocco e alla violenza».³⁵ Sembra che non ci possiamo sottrarre all'effetto che sul nostro corpo hanno gli eventi esterni e il lento passare del tempo, come espresso da queste immagini: oltre a rappresentare un punto di contatto tra le due donne (la madre e la fotografa), le fotografie di *Mother's* offrono anche una lettura di un corpo che ha attraversato un deterioramento e ora non c'è più.

35 J. Butler, *Undoing Gender*, cit., p. 21: «[t]he body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others but also to touch and to violence».

5. Katayama Mari: corpo o manichino?

I progetti visti fino a qui hanno mostrato rappresentazioni fotografiche in cui le idee sul corpo normato vengono messe in discussione e ridefinite da varie autrici che, con risultati anche molto diversi, attraverso le loro immagini hanno cercato di riscrivere gli standard estetici dominanti. In aggiunta a quanto è già stato menzionato e discusso, uno degli esempi più significativi di fotografia che sfida queste rappresentazioni mainstream è la produzione di Katayama Mari (1987-), che ha attirato sempre più attenzione da parte del mondo dell'arte negli ultimi anni.

Il lavoro di Katayama intreccia discorsi sulla contro-normatività con il tema dell'autoritratto, poiché nel suo caso il corpo non conforme è proprio il suo: la fotografa è nata con una malattia congenita che ha colpito la sua mano sinistra e la parte inferiore delle sue gambe, e sin dall'infanzia cammina utilizzando protesi o una sedia a rotelle.³⁶ Il corpo con disabilità è l'elemento centrale del suo lavoro fotografico, ma non l'unico presente: infatti, una parte importante della sua pratica artistica è la creazione di uno spazio, sia esso una stanza o un set specifico, in cui il suo processo di auto-rappresentazione si può compiere a pieno, circondando il suo corpo con oggetti fatti a mano che lei stessa crea.

Analogamente a Nagashima, quindi, anche Katayama fa largo uso dell'autoritratto come modo per presentare e definire la propria identità; non si tratta però solo di rappresentare se stessa, bensì di creare veri e propri scenari dalle molteplici influenze e rimandi per dare vita alle sue riflessioni sulla (propria) fisicità femminile. Molte delle immagini di Katayama mostrano l'artista posare davanti alla macchina fotografica, tra accumuli di oggetti come ornamenti o pupazzi, che lei cuce personalmente e che spesso diventano i suoi alter-ego corporei.

Serie fotografiche come *Thus I Exist* (2015) – dove la fotografa interagisce con un fantoccio di dimensioni simili a lei che diventa il suo doppio – o la più recente *Leave-taking* (2021) – in cui Katayama posa all'interno di una

36 H. Luckett, *Mari Katayama*, in La Biennale di Venezia (a cura di), *The 58th international Art Exhibition: May You Live in Interesting Times*, La Biennale di Venezia, Venezia 2019, p. 278.

stanza piena di oggetti, bambole, manichini, scatole e oggetti di vario tipo che nascondono il suo corpo, facendola quasi sparire dall'immagine – sono solo alcuni esempi che mostrano come nelle sue fotografie i contorni della fisicità della donna si confondano volutamente con gli altri elementi vicini fino ad annullarsi. In altri lavori la presenza degli oggetti nella stanza viene enfatizzata ancor di più attraverso l'aggiunta di uno specchio, o di una superficie riflettente, che moltiplica gli elementi catturati dall'obiettivo.

I feminist disability studies negli ultimi anni hanno messo in evidenza come nell'immaginario collettivo la persona con disabilità diventi la soggettività non conforme per eccellenza, ma hanno anche contribuito a identificare la disabilità come una categoria culturalmente e socialmente costruita che differenzia gli individui, analogamente a quelle di razza e genere, e di fatto ben lontana dall'essere una condizione di inferiorità fisica.³⁷ Come evidenziato da Abby Wilkerson, gli stigma che agiscono sui corpi patologizzati o non normati sono in gran parte motivati dalla paura: paura delle alterazioni corporee, ma anche del disordine e del caos.³⁸ Pertanto, assumere una prospettiva che consideri la disabilità può invece contribuire a svelare le norme culturali che privilegiano un ideale illusorio di mente e corpo a scapito dei corpi reali, di tutte le forme e dimensioni, fragili, soggetti a eventi e contingenze.³⁹

Nella dichiarazione di Katayama che accompagna la sua serie *Leave-taking* echeggiano questi concetti. Scrive:

Ho sempre avuto la vivida consapevolezza di essere in grado di creare opere perché il mio corpo è vivo e sta bene, e spero che continuerà a supportarmi
Ma più mi trovo nella società, più sento il vento contrario della «correttezza» che viene richiesta a quel corpo. [...] Il mondo è fatto per «corpi corretti». Ma per quanto riguarda me, sono gli oggetti che ho creato a essere i sostituti di quel «corpo corretto».⁴⁰

37 R. Garland-Thomson, *Integrating Disability Transforming Feminist Theory in Feminist Disability Studies*, «NWSA Journal», 14, 3, 2002, pp. 16-17.

38 A. Wilkerson, *Disability, Sex Radicalism, and Political Agency*, in K. Q. Hall (ed.), *Feminist Disability Studies*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2011, p. 193.

39 Ibid., p. 197.

40 M. Katayama, 'Leave-taking' statement – From 'correct bodies' to the process of disappearing,

Per l'artista, la sua fisicità è considerata socialmente non corretta e, per questo motivo, non valorizzata da quello stesso mondo che però apprezza le sue opere: una contraddizione che le fa domandare se i veri protagonisti di queste fotografie non siano gli oggetti che la circondano, mentre il suo corpo viene ridotto a poco più di un manichino dallo sguardo di chi osserva.

Creare fotografie può essere un atto estremamente fisico, un elemento che porta Katayama a una coscienza di sé e delle possibilità del proprio corpo. In un breve testo tratto dal suo fotolibro del 2019, *GIFT*, che raccoglie immagini di diverse serie realizzate dall'artista negli anni precedenti, la fotografa dichiara:

«Ogni volta che imbraccio la macchina fotografica in tutta la sua pesantezza divento ben consapevole del mio corpo e dei suoi limiti. Allo stesso tempo sento che ho la vita che mi è stata donata perché ho il corpo che mi è stato dato».⁴¹

Con queste parole, Katayama suggerisce che l'operazione di configurare e rielaborare la sua realtà attraverso la fotografia possa essere un processo che porta a un sollievo immediato. In linea con questa idea, le sue immagini ri-configurano il suo mondo, e racchiudono al loro interno una moltitudine di significati: riflettendo sulle supposizioni socialmente costruite riguardo alla disabilità, gli autoritratti che Katayama realizza rappresentano un'inversione degli standard che agiscono sul corpo e, pur rimanendo consapevole della pressione delle norme sociali che agiscono sulle fisicità diverse, attraverso questi scatti lei oppone una propria estetica specifica e inconfondibile.

sito di Katayama Mari, <https://marikatayama.com/works/leave-taking/>: «I've always been acutely aware that I am able to create works because my body is alive and well, and I hope my body will continue to serve me. However, the more I go out into society, the more I feel the headwind of the "correctness" required of that body. [...] The world is made to fit "correct bodies." For me, the objects I was making were substitutes for such a "correct body"».

41 M. Katayama, *GIFT*, United Vagabonds, Tokyo 2019, p. 19: «Every time I shoulder the heavy camera, I become keenly aware of my own body and its limits. At the same time, I have the feeling that I have the life that I was given because I have the body that I was given».

6. Okabe Momo: rappresentare i corpi queer

In diretta correlazione con il tema della corporeità contro-normativa, e tra i casi più stigmatizzati di deviazione dagli standard estetici, ci sono i corpi queer. “Corpi queer” è un’etichetta volutamente ampia che utilizzo qui per identificare un tipo particolare di corpi disobbedienti, ovvero non solo i soggetti che non rientrano nelle sessualità eteronormate, ma anche quelle fisicità che esistono al di fuori del sistema binario e che esplorano la fluidità dello spettro delle identità di genere.

Un sensibile aumento dell’attenzione verso i discorsi riguardanti tematiche LGBTQI+ ha cominciato a verificarsi in Giappone nel corso degli anni Novanta, alimentato dal crescente numero di pubblicazioni sui temi delle identità di genere e della sessualità in lingua giapponese, nonché dall’avvento di Internet.⁴² Questi fattori hanno contribuito a far emergere gradualmente le molteplicità delle identità di genere e delle sessualità non cis-eteronormate nella consapevolezza collettiva. La crescente ricerca su questi temi ha contribuito a svelare il fatto che i concetti di mascolinità e femminilità, così come le regole che li definiscono, sono costruiti meramente di tipo sociale e culturale.

Negli ultimi decenni, i gay, lesbian e queer studies, oltre alle prospettive femministe e agli studi sulla disabilità menzionati sopra, hanno avuto un ruolo importante nell’opposizione alle norme che regolano i corpi. Il contributo delle prospettive LGBTQI+ a questi discorsi si può notare in particolare nell’identificazione delle forme di controllo esercitate sulle identità sessuali non dominanti e delle differenze percepite in questi corpi viste come manifestazioni di inferiorità.⁴³

L’emergere crescente di progetti dedicati a temi legati alle diverse sessualità e identità di genere al di fuori dello standard eterosessuale e cisgenere rende possibile supporre che, parallelamente a un maggiore interesse generale (seppur ancora minimo) verso le questioni queer, un cambiamento di sensibilità

42 Un elenco di pubblicazioni giapponesi su questi temi, risalenti agli anni Novanta-inizio Duemila, si può trovare in M. McLelland - R. Dasgupta, *Introduction*, in M. McLelland - R. Dasgupta (eds), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, Londra 2005, pp. 4-5.

43 A. Wilkerson, *Disability, Sex Radicalism*, and Political Agency, cit., p. 197.

nel mondo della fotografia in Giappone potrebbe essersi avviato dagli anni 2000 in poi.

Un caso interessante di produzione di immagini che esplorano il tema dei corpi queer è quello di Okabe Momo (1981-), una fotografa che il critico Marc Feustel ha definito «un'artista outsider che opera ai margini del mondo della fotografia».⁴⁴

I lavori più maturi di Okabe esplorano i diversi orientamenti sessuali e le identità di genere, nonché le rappresentazioni dei corpi trans*. Questi elementi si possono trovare in due fotolibri in particolare, intitolati *Dildo* (2013) e *Baiburu* (Bible) (2014), che partono da un punto comune ma risultano in due progetti molto differenti.⁴⁵

La prima e unica edizione mai realizzata di *Dildo* si compone di una serie di fotografie a colori applicate su pagine di carta marrone, che assomigliano a un tipico taccuino. Il volume, realizzato in sole 55 copie e ora estremamente raro, segue la vita di due ex amanti di Okabe durante le loro relazioni passate con la fotografa; assegnati femmine alla nascita, entrambi avevano intrapreso la transizione FtM (efu-ti-emu in giapponese) in età adulta. In *Dildo* è anche documentato il viaggio in Thailandia durante il quale uno di loro si è sottoposto all'operazione di riassegnazione di genere. Il periodo di convalescenza, così come i cambiamenti avvenuti nel suo corpo dopo l'operazione, mostrato in totale nudità, sono tra le immagini più esplicite e potenti della serie.

Seppur con esiti diversi, la serie *Bible* parte da premesse simili, essendo composta principalmente da ritratti scattati a Tokyo a persone amiche ed ex amanti di Okabe. Nel libro, tuttavia, queste fotografie sono alternate a scatti realizzati nella prefettura di Miyagi dopo il triplice incidente del marzo 2011 (il terremoto, lo tsunami e l'incidente nucleare di Fukushima) e in India nel corso dell'anno successivo. Le immagini di distruzione, mostrate insieme a quelle di persone vicine a Okabe nel quotidiano, creano una forte connessione visiva tra scene di devastazione naturale e di sofferenza emotiva vissuta nella vita. Il collegamento tra le immagini è enfatizzato dalle tonalità di colore

44 M. Feustel, *Keep on Taking Photographs for Ever and Ever*, «FOAM Magazine», 40, 2014, p. 145: «[...] an outsider artist operating on the margins of the photography world».

45 M. Okabe, *Dildo*, Session Press, New York 2013; M. Okabe, *Baiburu* (Bible), Session Press, New York 2014.

rosso, arancione, rosa e viola che caratterizzano l'intera serie, diventate parte della cifra stilistica di Okabe.

Un aspetto interessante del progetto si trova nei numerosi ritratti inclusi, che sfidano le rappresentazioni eteronormate dei corpi attraverso varie fotografie di persone appartenenti alla comunità LGBTQI+ di Tokyo, immortalate mentre partecipano a spettacoli drag o a parate del pride e manifestazioni. Il fotolibro raccoglie anche ritratti di diverse persone vicine a Okabe per vari motivi: ampliando i temi della serie precedente, i loro corpi (semi-)nudi diventano i protagonisti di molti scatti, presentati candidamente dall'obiettivo della fotografa.

Tra le molte rappresentazioni corporee mostrate in precedenza, i corpi trans* più di altri hanno la possibilità di sconvolgere l'ordine patriarcale ed esporre i limiti delle categorie normative che definiscono i corpi e di dimostrare che si tratta di costrutti sociali. Per questo motivo, la presenza del corpo nudo in queste fotografie funziona anche come un modo per riscrivere gli standard che definiscono la bellezza e per riarticolare i ruoli e gli status sociali che i corpi sessualmente differenziati sono chiamati a occupare.

In Giappone, come in molti altri contesti geografici, le vite di molte persone trans* sono ancora oggi limitate dal pregiudizio e da una generale mancanza di comprensione pubblica sugli individui di genere e sessualità non conformi. In questo contesto, Okabe si distingue per il suo approccio che ha abbracciato una visione queer che mira alla trasformazione dell'insieme di norme cis-etero-patriarcali che privilegiano certi tipi di relazioni rispetto ad altri, dando priorità al diritto di ogni individuo di formare legami sentimentali e familiari che vanno considerati legittimi al di là del sistema eteronormativo binario.

7. Conclusioni

Attraverso gli esempi riportati in questo approfondimento si è cercato di mostrare come la fotografia possa offrire uno strumento per analizzare e comunicare diversi aspetti che, per motivi diversi, caratterizzano i corpi non conformi agli standard estetici dominanti.

Tutte le artiste prese in esame realizzano queste operazioni stabilendo relazioni uniche con i soggetti da loro fotografati, siano essi altri o loro stesse,

condividendo e sovrapponendo le esperienze e percezioni altrui con le proprie.

Alcune considerazioni finali sui temi esaminati sopra, e sulla loro presenza nei progetti fotografici che sono stati mostrati, dovrebbero partire dalla domanda: è possibile una nuova cultura dei corpi? In merito ai problemi relativi al culto della bellezza e alle norme estetiche che ne derivano, Bartky sottolinea la necessità assoluta di una trasformazione nella politica del corporeo, sebbene questo possa essere difficile nell'ambito delle società capitaliste e consumistiche attuali, poiché implica necessariamente che avvenga un cambiamento radicale nel modo di produzione all'interno del quale sono iscritti i regolamenti sulle fisicità.⁴⁶

Lo sviluppo di una nuova politica corporea radicale, sostiene Bartky, deve diventare parte della decostruzione culturale promossa dai movimenti femministi e LGBTQI+, per liberare l'immaginazione e aprirsi a nuovi modi di rivedere il corporeo.⁴⁷ Così, immagina una società futura e distante in cui la presentazione di sé non dovrà più annunciare il proprio genere, o altri marcatori di differenza, poiché l'assunzione di un'estetica radicale dei corpi implica la dissoluzione completa del sistema su cui si reggono tali differenziazioni gerarchiche tra i soggetti.

La diffusione globalizzata delle norme corporee spiegate precedentemente in questo studio rende i discorsi di Bartky rilevanti anche quando si discute del caso delle culture del corpo nel Giappone contemporaneo.

Nel processo di rivoluzione dell'estetica corporea, il ruolo dell'arte può essere cruciale per dare forma a visioni alternative in grado di esplorare i corpi non conformi nelle loro varie forme. Come mostrato dagli esempi della pratica delle autrici giapponesi riportate in questo contributo, la fotografia, forse più di altri linguaggi artistici, può essere uno strumento efficace per sfidare e sovvertire le visioni eteronormative, ageiste, ableiste dominanti e proporre rappresentazioni veramente inclusive: lo fa, come nei casi proposti, con immagini che diventano forme di resistenza culturale e politica attraverso le molteplici possibilità incarnate in corpi disobbedienti.

46 S.L. Bartky, «*Sympathy and Solidarity*» and *Other Essays*, cit., pp. 27-28.

47 Ibid., p. 27.

Bibliografia

- S. L. Bartky, «*Sympathy and Solidarity*» and *Other Essays*, Rowman & Littlefield, Oxford 2002.
- J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York 1990.
- J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, London 1993.
- J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, London 2004.
- A. Cristofovici, *Touching Surfaces: Photography, Aging, and an Aesthetics of Change*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999.
- M. Feustel, *Keep on Taking Photographs for Ever and Ever*, «FOAM Magazine», 40, 2014.
- M. D. Foster, *The Question of the Slit-Mouthed Woman: Contemporary Legend, the Beauty Industry, and Women's Weekly Magazines in Japan*, «Signs», 32, 3, Spring 2007.
- R. Garland-Thomson, *Integrating Disability Transforming Feminist Theory in Feminist Disability Studies*, «NWSA Journal», 14, 3, 2002.
- E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- N. Havlin - J. M. Báez, *Introduction*, «Women's Studies Quarterly», 46, 1/2, Spring/Summer 2018.
- H. Hori, *Aging, Gender, and Sexuality in Japanese Popular Cultural Discourse: Pornographer Sachi Hamano and Her Rebellious Film Lily Festival (Yurisai)*, in Y. Matsumoto (ed.), *Faces of Aging: The Lived Experiences of the Elderly in Japan*, Stanford University Press, Stanford 2011.
- G. Jones, *Beauty Imagined. A History of the Global Beauty Industry*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- M. Kasahara, *Exploring the Unknown Self: Self-Portraits of Contemporary Women*, in Tokyo Metropolitan Museum of Photography (ed.), *Watakushi to iu michi e mukatte: gendai josei serufu pōtoreito* (Exploring the unknown self: Self-portraits of contemporary women), Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo 2011.

- traits of contemporary women), Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo 1991.
- M. Katayama, *GIFT*, United Vagabonds, Tokyo 2019.
- M. Katayama, 'Leave-taking' statement – From 'correct bodies' to the process of disappearing, sito di Katayama Mari, <https://marikatayama.com/works/leave-taking/>.
- H. Lockett, *Mari Katayama*, in La Biennale di Venezia (a cura di), *The 58th international Art Exhibition: May You Live in Interesting Times*, La Biennale di Venezia, Venezia 2019.
- A. Maddox, *Against the Grain: Ishiuchi Miyako and the Yokosuka Trilogy*, in A. Maddox (ed.), *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*, The Getty Museum, Los Angeles 2015.
- L. A. Martin - M. Ishiuchi - Y. Nagashima, *Publishing the Body: Lesley A. Martin in conversation with Miyako Ishiuchi and Yurie Nagashima*, «The Photobook Review» 006, «Aperture», 215, estate 2014.
- M. McLelland - R. Dasgupta, *Introduction*, in M. McLelland - R. Dasgupta (eds), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, London 2005.
- L. Miller, *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, University of California Press, Berkeley 2006.
- Y. Nagashima, *Nagashima Yurie shashinshū* (Raccolta di fotografie di Nagashima Yurie), Fūga shobō, Tokyo 1995.
- M. Okabe, *Baiburu* (Bible), Session Press, New York 2014.
- M. Okabe, *Dildo*, Session Press, New York 2013.
- S. Shigematsu, *Feminism and Media in the Late Twentieth Century: Reading the Limits of a Politics of Transgression*, in B. Molony - K. Uno (eds), *Gendering Modern Japanese History*, Harvard University Press, Cambridge-London 2005.
- S. Sontag, *An Argument about Beauty*, «Daedalus», 134, 4, Autumn 2005.
- A. Wilkerson, *Disability, Sex Radicalism, and Political Agency*, in K. Q. Hall (ed.), *Feminist Disability Studies*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2011.
- N. Wolf, *The Beauty Myth*, Vintage, London 2015 [1990].
- K. Woodward, *Introduction*, in K. Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999.