

L'oggetto artistico e i quattro discorsi

*di Patrizio Peterlini**

*È interessante notare come tutti coloro che si propongono
di liberare la pittura dai discorsi sulla pittura,
ad esempio, non fanno altro che parlarne.
Non ci troviamo tuttavia di fronte a una contraddizione.
L'arte in sé è la parte muta in eterno, di cui si può in eterno parlare.
(Willem De Kooning, Ciò che l'arte astratta significa per me)*

L'interpretazione dell'opera d'arte come oggetto (a) implica una sua possibile lavorazione con la teoria dei quattro discorsi.

La cosa da stabilire è a quale discorso l'opera d'arte è riconducibile e se può assumere differenti valenze in diversi discorsi. Il discorso del padrone, dove l'oggetto (a) è nella posizione riservata alla produzione, è il riferimento più diretto e lineare per una lettura dell'arte intesa come sublimazione.

Nel corso del Novecento gli oggetti d'arte si sono tuttavia resi sempre meno leggibili e riconducibili al concetto di sublimazione. L'utilizzo della teoria dei discorsi per la lettura di tre templi, esempi tratti dall'arte contemporanea, permette di svilupparne le conseguenze e le implicazioni.

Collocare l'oggetto opera d'arte nello schema quadripode, individuando se ricopre il luogo della produzione o il luogo del sapere o altro, permette di evidenziare quale sia la sua utilità sociale, vale a dire cosa l'opera d'arte pacifica.

L'opera d'arte come oggetto (a)

Jacques-Alain Miller in un breve testo, resoconto di un suo intervento alla prima serata del seminario della biblioteca dedicato al libro di Joyce con Lacan "Les psychoses et le sinthome", fornisce alcune indicazioni su come considerare l'opera d'arte, affermando chiaramente: "L'arte deve essere messa, nella psicoanalisi, nel registro della produzione, cioè prima di tutto – ed è nella letteratura che è più problematico – a titolo di oggetto".¹

È un'indicazione che implica chiaramente la teoria lacaniana dei quattro discorsi, articolata nel *Seminario XVII*.² Il riferimento alla produzione indica esplicitamente uno dei quattro posti costituenti lo schema quadripode che sta alla base di tale teoria. Indica cioè il posto della produzione come quello pertinente all'oggetto opera d'arte, posto che nel corso dello stesso seminario assume anche altre denominazioni, produzione, perdita, scarto e resto, una serie di quattro che a ben vedere costituisce lo spettro di definizioni impiegate da Lacan per la definizione dell'oggetto (a). In buona sostanza Miller indica che l'opera d'arte è interpretabile come oggetto (a).

Questo fondamentale concetto della produzione teorica lacaniana, nella sua essenza, non è che una lettera. Una lettera che ha la funzione centrale di menzionare un problema non risolto. L'oggetto (a) designa cioè un impossibile, un punto di resistenza allo sviluppo teorico. Grazie a tale notazione Lacan riesce ad oltrepassare il reale, rappresentandolo con una lettera. L'oggetto (a), la principale invenzione teorica di Lacan, serve quindi a nominare un impossibile, impossibile a dire, impossibile ad essere rappresentato, oggetto reale causa di godimento. Ne consegue che la sua definizione non può che essere posta ed esplicitata che per approssimazione, cioè per estenuanti tentativi di definizione concentrici che caratterizzano il percorso analitico. Fondamentalmente l'oggetto (a) non si sa bene cosa sia e per questo se ne fa un gran parlare.

Ma il testo di Miller non si limita ad accennare ai quattro discorsi l'incidentale indicazione citata. Lo fa in modo molto più esplicito poche righe più avanti, dove afferma: "Se, in quanto oggetto, non è interpretabile,

* Partecipante SLP.

¹ J.-A. Miller, "Sept remarques de Jacques-Alain Miller sur la création", in *La Lettre Mensuelle*, n. 68, 1988, p. 9 (traduzione dell'autore).

² J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi* (1969-70), Einaudi, Torino 2001.

non è meno inquadrabile in rapporto a delle coordinate di discorso, e niente impedisce di localizzarlo a partire dai termini del significante-padrone, del sapere, del soggetto”.³

Troviamo qui una sorta di punto di arresto dove l’opera d’arte è interpretabile come oggetto (a), ma dove l’oggetto (a) non è interpretabile. Ne consegue che l’opera d’arte, presa come oggetto (a), non è interpretabile. A ben vedere è esattamente quello che più volte ci viene indicato sia da Freud che da Lacan. L’interpretazione psicoanalitica dell’opera d’arte si traduce essenzialmente in una sua spogliazione, una sua riduzione alla rappresentazione della patologia caratterizzante un determinato autore. Sappiamo che una tale via non fornisce niente di utile né alla psicoanalisi né all’estetica.

La preziosa indicazione di Miller ci fornisce anche l’unica via di sviluppo possibile per uscire da questa *em-passe*.

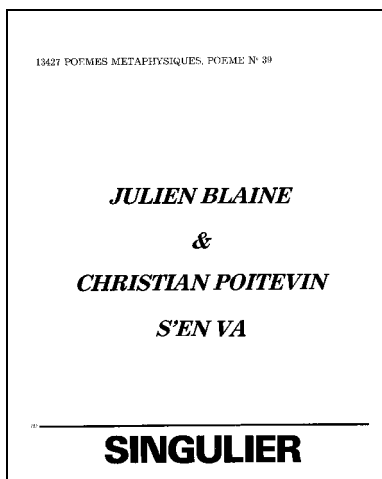
È nell’applicazione della teoria dei quattro discorsi che possiamo localizzare l’opera d’arte non tanto come luogo eminente di una rappresentazione patografica soggettiva, ma come luogo necessario e strutturante la teoria dei discorsi. Vale a dire che l’opera d’arte viene ad esprimere una produzione simbolica funzionale ad un discorso. La cosa da stabilire è a quale discorso l’opera d’arte è riconducibile e se può assumere differenti valenze in diversi discorsi. Ciò vuol dire che una volta compreso in quale punto si colloca l’opera d’arte all’interno dei discorsi verremo a trovare anche quale sia la sua utilità sociale. In definitiva cosa l’opera d’arte pacifica.

L’indicazione di Miller fa chiaro riferimento, come già evidenziato, al discorso del padrone. Sebbene questo – come dimostrato recentemente anche da Marie-Helene Brousse in un testo comparso su *Lacanian Compass*– sia il riferimento più diretto, è mia intenzione dimostrare, attraverso tre semplici esempi, come la permutazione dei discorsi possa fornire anche altre chiavi di lettura dell’arte e degli oggetti prodotti in tale ambito. Oggetti che nel corso del Novecento si sono resi sempre meno leggibili e riconducibili al concetto di sublimazione.

Tre opere contemporanee

Le tre opere che ho scelto per lo sviluppo dell’applicazione proposta sono state prodotte in tre ambiti di ricerca molto diversi fra loro: la Poesia Visiva, l’Arte Concettuale e la Body Art.

Non è questo il luogo per una descrizione storica dei tre movimenti. Fornirò quindi di ognuna delle opere scelte dei semplici riferimenti che ci permetteranno di leggerle e utilizzarle ai nostri scopi.



Julien Blaine, poeta marsigliese nato nel 1942, ha inaugurato, con la pubblicazione del testo *13427 Poèmes Métaphysiques*⁴ del 1986, una nuova forma di Poesia Visiva che giunge come evoluzione logica della ricerca ampia e approfondita realizzata nell’ambito della poesia sperimentale. Ricerca e proposta continuata poi con la pubblicazione di BIMOT del 1990. La nuova forma a cui Blaine giunge ci viene presentata come fonda-

³ J.-A. Miller, *ibidem* (traduzione dell’autore).

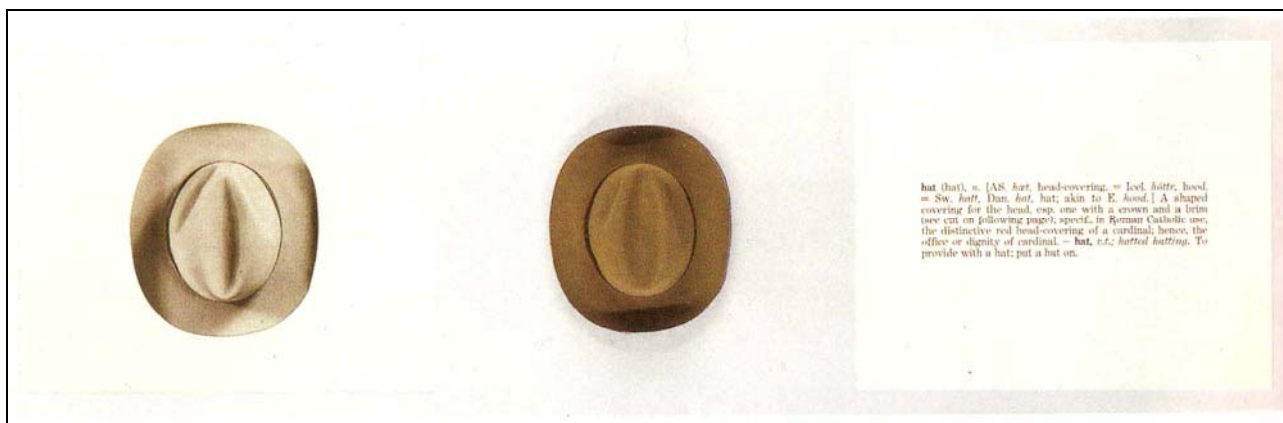
⁴ J. Blaine, *13427 Poèmes Métaphysiques*, Les Éditions Evidant, Paris 1986.

mentale e Blaine auspica venga accolta da tutti i poeti, non solo visivi, come una forma classica, accettata e sfruttata in tutte le sue innumerevoli possibilità.

Ma cosa propone Blaine? Un nuovo oggetto poetico strutturato essenzialmente come l'algoritmo saussuriano. Nei suoi *Poèmes métaphysiques* Blaine mette in contrasto due significanti (parole o immagini o testi), poste una sopra e l'altra sotto la barra dell'algoritmo, creando nuovi significati, nuove possibilità. Le parole sono scelte o trovate per contrasto, vicinanza semantica, assonanza, creando connubi e/o scivolamenti di una parola nell'altra.

A ben vedere ciò che ci propone Blaine è l'applicazione alla produzione poetica della regola fondamentale analitica, quella delle libere associazioni senza censura. Ma non nella versione che potremmo definire "classica" adottata dai surrealisti e dai dadaisti, bensì nella sua accezione linguistica – che potremmo definire lacaniana – che vede il lavoro analitico come un lavoro sui significanti. Qui l'intervento del poeta è ridotto al minimo. Il linguaggio si mette in relazione, in associazione, autonomamente e il poeta ha il semplice compito di rilevarne l'avvenuta congiunzione significante. In pratica certifica la nuova "metafora", la nuova associazione, definendola poetica e contestualizzandola nel sistema poetico-letterario.

È nelle nuove associazioni che si crea poesia, o meglio è nell'attraversamento della barra che tale associazione permette che si produca poesia. È un lavoro che mira all'essenza della riflessione sviluppata nel corso del Novecento dalla poesia sperimentale sul linguaggio in generale e poetico in particolare. In questo senso possiamo definire "Il discorso di Blaine" come una meditazione continua su quello che è il significante padrone del poeta, il significante cioè che ne determina e condiziona la sua stessa esistenza nel linguaggio.



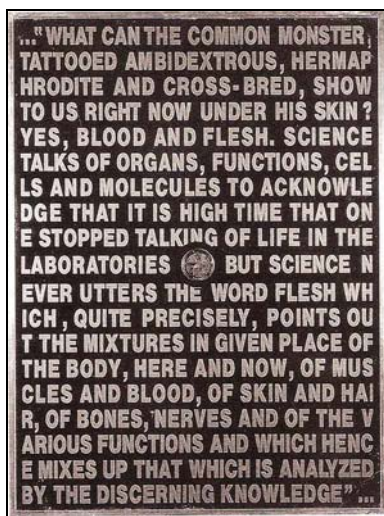
Il movimento dell'Arte Concettuale si sviluppa a livello internazionale a partire dalla metà degli anni Sessanta, esaurendosi alla fine del decennio successivo. Dura appena una quindicina d'anni e tuttavia rimane una delle fasi più salienti dell'arte contemporanea. Si basa su una concezione dell'arte che rifiuta di identificare il lavoro dell'artista con la produzione di un qualsiasi oggetto, di più o meno rilevante qualità estetica, e ritiene che l'essenza dell'arte sia invece nell'idea, nel concetto che precede e conforma l'opera.

L'Arte Concettuale si pone come scopo la ricerca della propria nozione e del proprio significato. L'opera d'arte consiste nell'analizzare e nell'investigare il linguaggio artistico ed il sistema che lo accoglie. Così operando giunge ad un'arte smaterializzata. L'arte non è più intesa come impiego di forme e materiali durevoli. I materiali possono essere fogli di carta, discorsi verbali sull'arte, riflessioni filosofiche sul sistema artistico. L'arte passa da un metodo di intuizione e di sintesi ad un metodo di analisi scientifica, proprio dell'attività scientifica e filosofica. Se l'arte ci aveva abituati all'ambiguità internazionale dei significati, l'Arte Concettuale assume i dati della scienza ed il bisogno di esattezza e di significati univoci.

Joseph Kosuth (1945), forse l'artista del gruppo più conosciuto a livello internazionale, svolge un'intensa attività teorica in ambito concettuale i cui confini si confondono con quelli della sua stessa produzione artistica. In *One and Three Hats* del 1965, in cui vengono presentate tre versioni di un cappello, una iconica (la fotografia), una fisica (il cappello reale), una verbale (la definizione di cappello tratta da un vocabolario), il suo lavoro cerca di portare allo scoperto l'equivalenza comunicativa delle tre versioni. Ma nello stesso tempo evidenzia nel fatto comunicativo il comune denominatore di ogni possibile veste dell'oggetto, la sua vera natura e contemporaneamente la vera natura del lavoro.

L'opera d'arte viene considerata soprattutto come "proposizione linguistica che trova in se stessa il criterio del proprio valore", secondo la definizione dello stesso Kosuth. È in questo contesto che l'artista esplora il campo della tautologia: spostando l'arte dal lavoro alla riflessione sul lavoro e di conseguenza

all'enunciazione di un concetto ed essendo l'enunciazione stessa a costituire visivamente l'opera, il significato dell'opera viene a coincidere, tautologicamente, con la sua descrizione, giungendo al massimo di eliminazione del soggetto e al massimo della verificabilità della correttezza e verità della proposizione.



La Body Art nasce negli anni Settanta e si presenta come paradosso linguistico dell'artista ossessionato dalle potenzialità fisiche. Il movimento della Body Art si può considerare come l'estrema evoluzione della pratica delle *performances*. Per la Body Art il corpo è il mezzo privilegiato dell'espressione artistica.

Le azioni vengono subito a connotarsi in due filoni ben distinti. Nel primo le azioni sottolineano le funzioni del corpo stesso e delle sue parti, servendosi di mezzi di riproduzione meccanica (fotografia, video e film) nel tentativo di indagare e documentare le potenzialità corporee. L'azione si risolve in una serie di esercizi che presuppongono una lunga preparazione e un'attenta analisi. Nelle azioni del secondo filone, decisamente più dure, il corpo viene vissuto come luogo di azioni sadomaso, come soggetto-oggetto di azioni violente e aggressive. L'aggressività legata al narcisismo trova qui il suo impiego artistico. È questo secondo aspetto, ed in particolare le azioni di Gina Pane, che attira l'attenzione di Orlan.⁵

L'attuale performance di Orlan consiste in una serie di operazioni di chirurgia estetica atte a modificare, trasformare, mutare la propria immagine corporea. Orlan è la prima artista ad usare la chirurgia estetica devianandola dai suoi contenuti di miglioramento e di ringiovanimento. Il suo è un tentativo di mutazione dell'identità. È un lavoro di distruzione continua di tutte le possibili immagini identificatorie cercandone e realizzandone di nuove. L'interesse di Orlan è centrato sulla creazione di un'identità nomade e mutante.

Durante il sesto intervento (1992) Orlan dà valore agli scarti, ai resti delle operazioni, costruendo teche blindate in cui prende posto un recipiente circolare contenente venti grammi della sua carne. Sulle teche è inciso un testo di Serres:

Che cosa ci può fare ora, il mostro tatuato che corre, il mostro ambidestro, ermafrodita, di razza mista? Sì, sangue e carne. La scienza parla di organi, di funzioni, di cellule e di molecole, ammettendo finalmente che è giunta l'ora di smettere di parlare della vita in laboratorio, ma non parla mai della carne, che indica solo la mistura, in una data parte del corpo, adesso e ora, di muscoli, di sangue, di pelle e di peli, di ossa, di nervi e di diverse funzioni che, mischiate insieme, formano ciò che il sapere rilevante analizza.

Modificando la propria immagine si producono resti che si connotano come presenze, testimonianze, delle tracce del reale del corpo. Lo scavo continuo operato sull'immagine porta Orlan a dare valore all'aspetto reale del corpo, a ciò che sfugge ad una definizione sia immaginaria che simbolica e che si produce come scarto, come materia organica (tessuti, pelle ecc.), senza collocazione fisica nell'immagine dell'artista. Ecco ricomparire nel reale, nello scavo reale del corpo, ciò che non aveva trovato una collocazione nel simbolico.

⁵ Mi permetto qui di rinviare all'approfondimento sull'opera di Orlan nel mio testo "Lo squartamento estetico. La distruzione della bellezza nella Body Art" contenuto nel volume G. Mierolo e M. T. Rodriguez (a cura di), *Il disagio della bellezza*, Franco Angeli, Milano 2006. Tale testo può essere considerato anche come introduzione all'applicazione della teoria dei discorsi all'opera di Orlan proposta nel presente testo.

Il discorso di Blaine

Prendendo le mosse dalla già citata indicazione milleriana, riferiamoci al discorso del padrone per sviluppare una lettura della poesia di Blaine.

Poniamo nel luogo dell'agente la meditazione di Blaine sul suo essere poeta. Questa meditazione è messa in tensione con il sapere, che occupa il posto dell'Altro come luogo del tesoro dei significanti. L'oggetto artistico proposto dal poeta marsigliese si costituisce, di fatto, attraverso il continuo scavo delle possibilità offerte dal significante nella sua struttura profonda, messo in tensione con il sapere costituito dalla teoria di De Saussure, cercando di far emergere qualcosa di sconosciuto, di reale. Qualcosa che possa dire la verità dell'essenza del poeta. L'applicazione di tale struttura allo schema del discorso del padrone non risulta quindi particolarmente ostica.

Di conseguenza viene ricercato il contatto con la parte rimossa, in un movimento di attraversamento della barra che possiamo identificare come la dinamica essenziale della poesia di Blaine. Ciò che viene cercato è la verità del soggetto e il risultato è la produzione di un oggetto che condensa il più di godimento. Ricordiamo che Lacan, nel *Seminario VI*, ha dato una definizione di oggetto (a) che sostiene questa nostra lettura: "L'oggetto (a) si definisce innanzi tutto come il supporto che il soggetto si dà in quanto viene meno. [...] In quanto viene meno nella sua designazione di soggetto".⁶

Proviamo ora ad inserire nello schema del discorso del padrone una specifica poesia di Blaine corredata dal discorso appena sostenuto. Prendiamo come esempio il poema metafisico n. 39, sopra illustrato. Il poema di Blaine è collocabile, così come si presenta, nella parte sinistra dello schema. In questo modo avremo:

Luogo dell'agente	S ₁	Meditazione sull'essere (poeta)
Luogo della verità	S	il significante <i>singulier</i>

Questa prima operazione apre numerose osservazioni interessanti. I due nomi di Blaine, quello effettivo, anagrafico, Cristian Poitevin, e quello d'arte, Julien Blaine, sono assunti come significanti padroni, determinanti e strutturanti la vita del poeta, nella loro dialettica dicotomica irrisolvibile. In tal modo viene esaltato il ruolo di rappresentanza, di luogo-tenenza sottolineato da Lacan come proprio del significante, intrinseco al nome proprio.

Nel luogo della verità troviamo un significante che nomina, nella sua ambiguità, il nocciolo della questione. *Singulier* significa infatti sia "numero che non marca che una sola persona", ma anche, e forse più significativamente, "bizzarro, straordinario, strano". In buona sostanza la verità è rappresentata dall'impossibilità del soggetto di nominarsi in modo univoco, tale che elimini ogni radicale sensazione di estraneità. È la barra che marca inesorabilmente il soggetto come mancante. Al cuore del soggetto viene a collocarsi una mancanza *étrange* e allo stesso tempo *singulier*. Riecheggia qui il concetto di *extimité*.

Poniamo ora nella parte destra dello schema, nel luogo dell'Altro, occupata nel discorso del padrone dal sapere, la teoria saussuriana come sistema significante in grado di dire qualcosa sul gioco poetico e di conseguenza sull'essere del poeta. Ne risulta, nel luogo della produzione, la costituzione di quell'oggetto condensante il più di godimento che possiamo identificare nel caso di Blaine con i suoi poemi metafisici e, ampliando la prospettiva di questo esempio, con l'opera d'arte *tout court*.

Luogo del Sapere	S ₂	Teoria saussuriana
Luogo della Produzione	(a)	Poema/Oggetto d'arte

Troviamo qui una conferma dell'indicazione di Miller. È chiaro che questa strutturazione è possibile solo partendo dal discorso dell'analista. Solo ribaltando la struttura del discorso del padrone e mettendo il suo prodotto, l'oggetto (a) come più di godere, nel posto dell'agente è possibile chiarire i meccanismi di costruzione del discorso poetico e, perché no, artistico in generale.

Ecco dove la psicoanalisi riesce a dialogare felicemente con il discorso estetico. Ponendo infatti i poemi metafisici, come oggetto (a), nel luogo dell'agente emerge come risultato dell'operazione una possibile risposta alla meditazione sull'essere (poeta), cioè un nuovo significante padrone. O per lo meno emerge come trama nascosta, il tentativo di modificazione/assunzione di un nuovo significante padrone come fondamento del lavoro estetico tramite la creazione dell'oggetto.

⁶ J. Lacan, *Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation* (1958-59), lezione del 13 maggio 1959, inedito, tranne sette lezioni su *Amleto*, in *La Psicoanalisi*, n. 5, Astrolabio, Roma 1989 (traduzione dell'autore).

Possiamo ora azzardare che l'opera d'arte offre la possibilità di una pacificazione dell'interrogazione sulla questione dell'essere. L'opera d'arte si offre come oggetto agalmatico, che da un lato si costituisce come rappresentazione del vuoto che sta al cuore dell'essere e dall'altro ne tiene costantemente velata la struttura, dissolvendone ogni possibilità di definizione. L'oggetto d'arte è in questo modo sia il nome del problema che il nome della sua soluzione. Troviamo ancora una volta la fondamentale indicazione di Lacan: "L'oggetto si instaura in un certo rapporto con la Cosa, fatto al tempo stesso per afferrare, per presentificare e per assentificare".⁷

L'opera d'arte è un velo ed è questo suo essere velo che la fissa in un certo rapporto con la Cosa.

Il discorso di Kosuth

Nell'esperienza concettuale troviamo una riflessione completamente diversa da quella analizzata nella ricerca poetica di Blaine. In essa l'elemento che fa da motore a tutto il discorso concettuale è la definizione di arte. Tale ricerca è riconducibile, in ultima analisi, ad un blocco simbolico causato dall'impiego massiccio della tautologia. Possiamo quindi sostenere che l'elemento strutturante il discorso concettuale è il sapere. Ne consegue che il discorso di riferimento è quello dell'università. In esso troviamo infatti nel posto dell'agente il sapere. Come abbiamo utilizzato per la poesia di Blaine il discorso del padrone, proviamo ad inserire nello schema del discorso dell'università la struttura di un'opera concettuale.

Nel luogo dell'agente avremo la definizione di opera d'arte come tale, la costituzione quindi di un sapere. Sotto la barra troveremo il significante padrone, che nel caso dell'arte concettuale viene rimosso. In buona sostanza ciò che è rimosso è la struttura rappresentante dell'opera d'arte in quanto tale: il suo essere velo, finzione, mera illusione, puro rinvio significante. Viene cioè rimossa la struttura di illusione di cui Lacan parla nel *Seminario XI*, nel suo apologo di Parrasio. Riferimento già presente nel *Seminario VII*: "Certo, le opere d'arte imitano gli oggetti che rappresentano, ma il loro fine appunto non è di rappresentarli. Nel dare un'imitazione dell'oggetto, fanno di quest'oggetto qualcosa d'altro. Non fanno quindi che fingere di imitare".⁸

L'opera d'arte è un velo sul vuoto rappresentato dall'oggetto (a). Se viene a cadere sotto la barra della rimozione tale fondamentale verità, cosa resta della costruzione estetica?

Luogo dell'agente	S ₂	Sapere sull'opera d'arte
Luogo della verità	S ₁	Il velo sulla Cosa

Il sapere è messo in tensione con l'oggetto (a), con l'opera d'arte, intesa qui come altro a cui rivolgersi nel tentativo di accesso alla verità. Un tentativo di accesso cioè alla struttura di finzione che abbiamo posto come strutturale dell'opera d'arte. Il godimento rappresentato dall'oggetto (a) è però il punto di limite del sapere, in un certo senso il suo rovescio, è ciò che per sua essenza sfugge al sapere. Ricordiamo a questo proposito un passaggio di Lacan: "Il fatto che il tutto-sapere sia passato al posto del padrone, ecco quel che, anziché chiarire, opacizza un po' di più ciò che è in questione, cioè la verità".⁹

Il problema sorge quindi nel momento in cui l'opera d'arte è intesa come definizione dell'opera d'arte stessa. In buona sostanza l'oggetto (a) viene sostituito da una sua possibile definizione, da un sapere costruito a riempimento, ad occlusione della mancanza che per sua natura dovrebbe in qualche modo presentificare. Assistiamo quindi ad una vera e propria operazione di negazione del vuoto.

Possiamo quindi sostenere che nell'operazione estetica caratteristica dell'Arte Concettuale è in atto, come nella scienza, una preclusione della mancanza. Prendono così pienamente valore le parole di Lacan: "Il discorso della scienza rigetta la presenza della Cosa, per il fatto che, nella sua prospettiva, si profila l'ideale del sapere assoluto, e cioè di qualcosa che pone ugualmente la Cosa, ma senza renderne conto. Ciascuno sa che una tale prospettiva si rivela in fin dei conti nella storia rappresentare un fallimento".¹⁰

Ma torniamo alla struttura del discorso concettuale e al suo inserimento nello schema del discorso dell'università. Nel luogo dell'Altro che caratterizza il discorso dell'università trova posto ciò che Lacan de-

⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-60), Einaudi, Torino 1994, p. 180.

⁸ *Ivi*.

⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 31.

¹⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 167.

finisce *astudé, astudato*, termine usato per il suo riferimento all'instupidire. "È *astudato* perché, come ogni lavoratore – vi orienterete da soli per gli altri casi – deve produrre qualcosa".¹¹

Il prodotto di questa operazione è un soggetto barrato che, come afferma Iginio Domanin, "mostra come la volontà di sapere sia una nuova forma di esercizio del potere che soppianta l'antico modello filosofico del sovrano-padrone per imporsi attraverso una pratica di assoggettamento, ossia di produzione del soggetto in quanto diviso, anonima e spersonalizzata".¹² Viene cioè prodotto un soggetto che incarna l'impossibilità di recuperare la propria verità.

Luogo del Sapere	a	Opera d'arte <i>astudé</i>
Luogo della Produzione	S	Impossibilità di recuperare la verità

La ricerca estetica portata avanti dall'Arte Concettuale si dimostra sterile, escludendo l'elaborazione (o la bordatura) di quel vuoto che sta alla base del lavoro dell'arte. Il vuoto è rigettato e l'opera d'arte assume i connotati di una cosa in sé enigmatica che pone la questione della Cosa senza renderne conto. Questo genera un'incomprensione di fondo rispetto all'oggetto d'arte, che rimane muto ed impermeabile, chiudendosi su sé stesso.

"Ebbene, il discorso analitico si specifica e si distingue per il fatto di porre la questione seguente – a che serve questa forma di sapere che rigetta ed esclude la dinamica della verità?"¹³

È infatti attraverso il rovesciamento del discorso dell'università (del discorso del concettuale), quindi attraverso una modalità tipicamente analitica di isterizzazione della questione, che viene evidenziata la trama cortocircuitante soggiacente a tale operazione estetica. Come l'isterica ha bisogno di un padrone su cui regnare, il discorso concettuale ha bisogno di un'opera *astudé* su cui far valere il proprio sapere.

Il discorso di Orlan

Rivolgiamo ora la nostra attenzione all'ultimo esempio proposto, la Body Art, la cui ricerca estetica rappresenta sicuramente la questione più spinosa. L'esposizione *tout court* del godimento, che caratterizza le opere d'arte prodotte in tale ambito esclude ogni possibilità di riconciliazione con l'idea dell'opera d'arte come sublimazione, così cara alla psicoanalisi.

Proviamo quindi, ancora una volta, ad applicare all'operazione "estetica" di Orlan la teoria dei discorsi. Il primo passo sarà quello di individuare quale sia il discorso di riferimento. Possiamo tranquillamente escludere il discorso dell'università. È decisamente difficile pensare ad una *performance* di Orlan come al tentativo, espresso dall'arte concettuale, di costruzione di un sapere sull'opera d'arte. Ma, a ben vedere, il sapere non è escluso dall'operazione di Orlan. Anzi ne è un elemento fondamentale, un riferimento necessario, imprescindibile. Il sapere compare infatti nel luogo dell'Altro. È al sapere che Orlan si rivolge. Un sapere che assume le forme della scienza medica, e più precisamente quelle della chirurgia estetica.

Il discorso in cui il sapere occupa il posto dell'Altro è quello del padrone. Ma siamo sicuri di trovare nel luogo dell'agente, come postula il discorso del padrone, il significante padrone, S₁? Nel lavoro di Orlan il significante padrone, il significante che viene a rappresentare un soggetto per un altro significante, sembra piuttosto incarnare l'elemento rimosso più che l'elemento agente della struttura. La continua ricerca di una nuova immagine, che caratterizza le sue ultime *performance*, viene a collocarsi in una serie che può essere letta come l'insistente ricerca di un significante che la rappresenti e che la inserisca nella catena significativa costituita dal livello superiore del discorso del padrone.

Ciò che muove il discorso di Orlan sembra essere, in buona sostanza, il soggetto diviso, S, esattamente come avviene nel discorso dell'isterica. Un soggetto cioè che non è padrone in casa propria, lacerato dalla sofferenza. Un soggetto la cui domanda è fondamentalmente "chi sono?". È un punto di arresto? Non esattamente, perché possiamo trovare una soluzione rivolgendoci al discorso del capitalista, che Lacan formula nel 1972 come evoluzione del discorso del padrone.

Nel discorso del capitalista troviamo una sovversione nella parte sinistra dello schema che lo rende slegato dallo sviluppo circolare comune agli altri quattro discorsi introdotti nel 1969 e che lo isola come un *hapax*.

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 127.

¹² I. Domanin, "La questione dell'Università: Heidegger e Lacan", in *La Psicoanalisi*, n. 18, Astrolabio, Roma 1995, p. 91.

¹³ J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 108.

La sua scrittura è la seguente:

$$\begin{array}{c} S \rightarrow S_2 \\ \hline S_1 \quad a \end{array}$$

Questa scrittura ci offre forse la possibilità di analizzare quello che qui indichiamo come discorso di Orlan. Nel luogo dell'agente porremo Orlan nella sua triangolazione immaginaria¹⁴ che la separa inesorabilmente da una possibile collocazione nella catena significante, da quell' S_1 che le garantirebbe un accesso alla possibilità di rappresentarsi.

Anche in questo caso, come abbiamo visto nell'Arte Concettuale, il luogo della verità custodisce l'essenza della struttura dell'opera d'arte. Ma mentre nel caso dell'Arte Concettuale, nel livello superiore dello schema, la ricerca viene sviluppata a partire da un sapere (costituito dal sistema filosofico delle arti) rivolgendosi all'opera d'arte stessa (rappresentata dall'oggetto (a)) nel tentare una sua definizione, nel caso di Orlan la questione viene agita da un soggetto barrato che si rivolge al sapere nel tentativo di ricucire la ferita.

L'Altro a cui si rivolge Orlan è costituito dalla medicina chirurgica, in particolare quella estetica, dove possiamo leggere l'illusione di un aggiustamento dell'immagine corporea rispetto all'ideale. Dietro la chirurgia estetica si nasconde la volontà di una riparazione, di una reintegrazione della rimozione originaria. Si cerca disperatamente ciò che si è inesorabilmente perso, ciò da cui ci si è definitivamente separati con l'accesso al linguaggio. In buona sostanza si cerca, per vie immaginarie, la riparazione di un debito simbolico, la riparazione della castrazione. Troviamo in questa pratica molto dell'attuale esigenza/moda del ricorso alla chirurgia estetica, che si riscontra nella società contemporanea e che coinvolge tutte le fasce sociali non facendo distinzione tra età e genere sessuale. Orlan ci segnala qualcosa di estremamente inquietante e caratterizzante la società contemporanea. Cioè la costituzione del mito di una pacificazione tecnico-scientifica attraverso gli interventi chirurgici. Ci troviamo di fronte alla deriva finale del positivismo scientifico.

L'operazione messa in atto da Orlan produce un oggetto (a) che, seguendo la struttura del discorso del capitalista, non è altro che un gadget. Un oggetto cioè destinato al consumo. Ricordiamo come Lacan indica che nel discorso del capitalista tutto va troppo in fretta, tutto si consuma e così bene che si logora. Il resto corporeo che Orlan inserisce nel mercato dell'arte è destinato al consumo. Ciò spiega anche, forse, l'incredibile successo di mercato delle sue opere. Un consumo che logora e che ha già trasformato l'inevitabile stupore e disgusto iniziali, legati ad una tale pratica, ad una semplice e usuale prassi estetica sociale che trova in alcune trasmissioni televisive e in alcuni telefilm la sua banalizzazione.

Ricapitolando quanto esposto finora, avremo:

Luogo dell'agente	S	Triangolazione immaginaria
Luogo della verità	S_1	Il velo sulla Cosa
Luogo dell'Altro	S_2	La chirurgia estetica
Luogo della produzione	(a)	L'opera d'arte nella forma di resto corporeo, reliquia, oggetto/scarto di consumo.

Un'ultima notazione sul luogo della verità. Il significante padrone condensa in sé, nell'esperienza di Orlan, sia la dimensione del velo sulla Cosa come struttura fondante l'opera d'arte, sia la dimensione del significante in grado di rappresentare il soggetto per un altro significante. Queste due dimensioni si fondono a tal punto da far coincidere l'opera d'arte con il corpo di Orlan. Ogni possibile speculazione sull'opera d'arte ricade e lascia un segno sul corpo dell'artista. L'estrazione di brandelli di corpo sono tutt'uno con il tentativo di raggiungere la verità. I pezzi di corpo presentati in reliquiari sono indizi della Cosa. Sono cioè esibiti come trofei, come spoglie della Cosa, che segnalano una sconfitta che sta certamente dalla parte del soggetto. In buona sostanza è la negazione di quel lavoro di bordatura, di tessitura del velo che abbiamo posto come fondante il lavoro estetico. Qui il velo viene inesorabilmente squarciato e ciò che viene esposto è il godimento nel suo stretto legame con la Cosa.

¹⁴ Il riferimento è nuovamente al mio testo "Lo squartamento estetico. La distruzione della bellezza nella Body Art", in G. Mierolo e M. T. Rodriguez (a cura di), cit.