



Come queerizzare le cose attraverso le immagini?

Sulla mancanza di fantasia nella performatività e sull'immaginatività del desiderio.

Di Antke Engel

Traduzione di Elena D'Angelo

Rif. bibl.: Antke Engel, *How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens*, in B. Paul, J. Schaffer (a cura di), *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value)*, transcript Verlag, 2009

Il potere delle immagini è spesso oggetto di dibattito, ed è anche espressione popolare largamente impiegata per titoli di mostre, conferenze e libri. Di conseguenza è difficile che, ripetendo questa espressione, avvenga un cambiamento nel suo significato. Mi piacerebbe cambiare un po' questo topos. Parlando della produttività sociale delle immagini, in primo luogo tenterò di identificare il loro potere in termini produttivi e creativi e, successivamente, delinearò il luogo in cui questo potere si è esprime, vale a dire la sfera sociale. Ciò implica una comprensione di come le politiche culturali influenzano il settore culturale e modellano le singole soggettività, i rapporti sociali e le relazioni all'interno della società stessa attraverso pratiche simboliche e immaginative. Questo testo ha l'obiettivo di chiarire che cosa si intenda con produttività sociale di immagini, e il modo in cui le immagini vengono impiegate nelle politiche culturali. Che cosa significa questo quando parliamo di politiche culturali queer che hanno lo scopo di infastidire – interagendo con una varietà di ulteriori differenze sociali – le norme e le gerarchie di un rigoroso modello binario sesso/genere e di una rigida eterosessualità? In ambito femminista/queer, così come in molti altri, il concetto di performatività ha un ruolo cruciale nella comprensione dei processi attraverso cui le rappresentazioni e i discorsi diventano effettivi. Nelle seguenti righe, dimostrerò come il concetto di performatività possa contribuire all'analisi del potere e del dominio e supportare cambiamenti che non rientrano nella griglia concettuale dell'ordine egemonico. Sostengo che la mancanza di fantasia nella performatività debba essere problematizzata per poter supportare sfide all'ordine egemonico e trasformazioni anticipatorie. Basandomi su un'analisi pittorica di *pinups for beginners*, serie di disegni digitali realizzati da *durbahn nel 2015, ho intenzione di mostrare come cambi la produttività queer delle immagini quando il concetto di performatività viene connesso a quello di fantasia.

La produttività sociale delle immagini

Nell'ambito della teoria dell'arte post-strutturalista e degli studi culturali, le possibilità delle politiche culturali vengono scandagliate attraverso riferimenti alla tesi per cui la rappresentazione non raffigura, ma piuttosto costruisce significati e realtà. Ma quali metodi



e quali argomentazioni possiamo usare per supportare il postulato secondo cui la rappresentazione è un intervento (Engel 2002), senza confermare una semplice funzione-specchio dell'immagine nella sfera sociale? Occorre tenere a mente che la produzione culturale e le sue interpretazioni provocatorie, sovversive e innovative, così come quelle sminuenti, discriminatorie e violente hanno un effetto diretto sulle pratiche e sulle relazioni sociali. Se un porno dovesse automaticamente condurre ad atti sessuali o un video violento dovesse portare il suo pubblico a subire o provocare danni, di per sé, la scelta politica verrebbe sostituita dal determinismo (Hentschel 2008). È fondamentale trovare metodi per cogliere gli effetti contingenti, divaganti e indiretti delle immagini e degli immaginari culturali. Forse ci sarebbe addirittura bisogno di metodi per scandagliare e, se necessario, intensificare, la loro rilevanza socio-politica. All'interno di tale contesto, procederò ora alla valutazione critica del concetto di performatività, che aspira all'identificazione delle ripetizioni e degli spostamenti interni a queste ripetizioni.

Distinguere tra performatività e performativo

Il concetto di performatività spiega l'interazione tra la produzione di significato e la costruzione di una realtà, sottolineando il modo in cui gli effetti sociali vengono ottenuti tramite processi di significazione. Questo concetto si è sviluppato dalla formulazione fatta da J. L. Austin nell'ambito della teoria degli atti linguistici, secondo cui parlare equivale a compiere un'azione (Austin 1962), attraversando l'idea di Derrida secondo cui tale processo si lega fundamentalmente alle consuetudini (Derrida 1986), per arrivare alla comprensione che ha Judith Butler della performatività come ripetizione di norme sociali (Butler 1993). Nel corso del suo sviluppo il concetto di performatività è stato sempre più estromesso dal soggetto autonomo e attivo, e considerato invece come un processo di costituzione di soggettività (sessuate/dotate di genere). Allo stesso modo, è emersa una linea critica secondo cui, nel modello di Butler, è possibile arrivare a dei cambiamenti solo attraverso variazioni nel processo di ripetizione. Non è possibile concepire un potere trasformativo che trasgredisca la sua stessa condizione (Lorey 1996; Engel 2002). Per questa ragione, ho recentemente ipotizzato di reintrodurre all'interno della performatività l'importanza dell'agentività, senza tuttavia tornare al soggetto intenzionale di Austin (Engel 2008). Partendo dal presupposto che le immagini abbiano una funzione di agentività, i processi di ricezione e interpretazione si sviluppano come relazioni di potere riflessive, in cui avviene una reciproca costituzione di rappresentazioni visive, soggettività e significati. In diverse occasioni è stato criticato il modo in cui la teoria della performance (Phelan 1993; Fischer-Lichte 2000) e il concetto linguistico-filosofico di performatività vengano trattati come una sola cosa, senza differenziazioni (Sedgwick 1993; Bal 2002; Adorf 2007; Oster/Ernst/Gerards 2008). Questa fusione imprecisa, portata avanti, per esempio, da Christoph Wulf e Jörg Zirkas nella loro introduzione a *Ikonologie des Performativen* (2005), è problematica per una serie di ragioni. Innanzitutto, il termine "performativo" viene esteso al vago e allo stesso tempo poco originale significato di "risultato di efficacia" (*ibid.*, e Wulf 2005; tradotto qui e



nelle parti successive da: Rosenblatt/Eckler); inoltre, viene confinato al «mettere in scena e agli elementi rappresentati di azioni e comportamenti culturali» (Wulf/Zirfas 2005:7). Il risultato è che l'aspetto di analisi del potere, che ha guadagnato un significato centrale nell'interpretazione di Austin suggerita da Derrida e Butler, torna a essere un effetto collaterale possibile ma non necessario (vedi *ibid.*:10f).

La critica del potere si concentra sul concetto di rituale, che definisce le modalità tramite cui il potere e le convenzioni diventano effettivi *nel* performativo o *come* performance (*ibid.*:14), ma non spiega il performativo come modalità d'azione del potere. Il performativo viene in questo modo neutralizzato, mentre secondo una prospettiva post-strutturalista, femminista, queer e antirazzista è considerato come ciò che assicura la riproduzione delle intese tra oppressione e normalizzazione. L'approccio di Wulf e Zirfas appare comunque interessante per ciò che riguarda il tema qui discusso. Crea infatti una connessione diretta tra l'aspetto performativo e la fantasia, e lo fa identificando la fantasia come forza performativa (Wulf 2005:43). La fantasia usa le immagini culturali (e ripete quindi ciò che esiste), ma genera, inoltre, immagini (e ha quindi il potere di autorizzare la nascita di qualcosa di nuovo).

Ciononostante, pur arrivando qui a una definizione di produttività, risulta chiaro che questo approccio abbia poco da offrire rispetto al valore che possiede la fantasia nella riproduzione e nella trasformazione delle relazioni di potere. La fantasia stessa si trova oltre i processi di costituzione socio-culturali. Sembra trattarsi di una capacità universalmente umana per la generazione di immagini, «...che è radicata nel sistema vegetativo del corpo umano» (*ibid.*:39). La fantasia si presenta come alternativa all'ordine simbolico dei segni, che appaiono come forme alienate, o come espressione di ideologia, potere o coercizione. Tuttavia, alle immagini generate attraverso la fantasia e alla loro messa in azione performativa è attribuito un evento fisico diretto, «il fulcro sui processi di significazione si dissolve attraverso il fulcro sulla concreta materialità delle condizioni spaziali e temporali e degli oggetti, sulla fisicità e percezione dei processi – sul singolo evento concreto» (Wulf/Zirfas 2005:14). Viene pertanto attivata un'antropologia della fisicità e dei sensi, che riproduce, almeno implicitamente, la familiare differenziazione natura/cultura, al punto in cui, nel suo opposto, rimangono validi la categorica separazione e l'ordine gerarchico di natura/cultura e corpo/mente. Ma come può essere compreso in altri termini il rapporto tra fantasia, produzione di immagini e produttività sociale? Quale può essere il ruolo assegnato alla performatività? A dover essere messa in discussione è la performatività della fantasia? O dobbiamo concentrarci sulla comprensione della performatività come strumento del potere realizzato attraverso la ripetizione di norme e fantasie?

La mancanza di fantasia nella performatività

Nell'idea di performatività di Austin, Derrida o Butler, la fantasia non ha alcun ruolo; da questa idea sembra anzi lecito assumere che vi sia nella performatività una "mancanza di fantasia". Sebbene in Butler (1993) la morfologia *immaginarica* del corpo venga considerata



importante in relazione alla costruzione di una soggettività eterosessuale e di genere, l'immaginazione appare soltanto come effetto della ripetizione di norme (si veda *ibid.*:14). «Riscrivere l'immaginario morfologico» (*ibid.*:72) diventa dunque un lavoro sui divieti e sulle leggi, e in questo caso è effettivamente possibile sostenere che l'immaginazione non sia niente più che una convenzione. Butler usa infatti raramente il termine fantasia. Anche quando evoca il “frocio” e la “camionista” preferisce utilizzare il termine “fantasma” per indicare la minaccia che questi soggetti pongono al soggetto eteronormativamente costituito (si vedano Butler 1993:103-105 e 265 n2). Indubbiamente, l'immaginazione può ripetere convenzioni, norme, cliché e stereotipi violenti. Esiste tuttavia la possibilità che l'immaginazione o la fantasia siano in grado di causare spostamenti, confutazioni, rielaborazioni e invenzioni di immagini? Butler parla in modo esplicito di fantasia in un breve passaggio di *Undoing Gender* (2004), ma la perde immediatamente di vista. Il concetto compare in un contesto che immagina la misura possibile in cui le trasformazioni sociali emergono non solo tramite il fallimento delle norme, ma anche attraverso le pratiche collettive. Butler ribadisce il potenziale di una “vita culturale della fantasia” (*ibid.*:216) in riferimento alle trasformazioni sociali. Sebbene l'ambiguità di questo termine causi un'oscillazione tra promesse e irrimediabilità: la Fantasia, che richiede una vita culturale e si esprime attraverso le pratiche sociali, contro una vita culturale che segue rappresentazioni sature di fantasia ma non riesce a rendersi comprensibile o ad allinearsi alle norme sociali. Il rapporto tra fantasia e pratica gioca un ruolo decisivo quando Butler definisce il momento trasformativo della fantasia come: «Ciò che ci rende possibile immaginare noi stessi e gli altri in un altro modo» (*ibid.*:216). In una nota a parte sostiene che le fantasie (collettive, vissute) organizzano le condizioni materiali della vita e possono offrire protezione dalla violenza. Sfortunatamente, non entra in dettagli più specifici. Ciononostante Butler spiega che la pratica di immaginare qualcosa in modo diverso, o qualcosa di diverso, diventa rilevante da un punto di vista sociale poiché struttura relazioni e, oltre a modificare le forme di materializzazione, ne cambia anche le pratiche: «La Fantasia non è semplicemente un esercizio cognitivo... La Fantasia struttura la relazionalità ed entra in gioco nella stilizzazione della materializzazione stessa» (*ibid.*:217). Il presente testo tornerà, in altro modo, a questo eloquente riferimento agli effetti materiali di una modalità di immaginare trasformata, che nel prosieguo del saggio di Butler svanisce, così come qualsiasi altro riferimento alla fantasia.

***Sexy someones* – compiaciuti, improduttivi e allegri**

Vi trovate di fronte a una serie di strane figure, compiaciute e allegre, del tutto egocentriche piuttosto che esteriormente produttive. Sono nude, o forse vestite con un unico capo d'abbigliamento, provvisto di una quantità di segni assimilabili al genere femminile, ma non chiaramente genderizzate; figure umane e al contempo portatrici di aspetti animali, simili ai fumetti, senza per questo rappresentare dei cliché. I loro volti parlano del piacere. Dato che non si fa riferimento a nessun'altra fonte, questo piacere deriva necessariamente dalle figure



stesse, dal modo in cui si toccano, da una fantasia o da un ricordo. I loro seducenti corpi rosei si presentano soli, privi di contesto, davanti a uno sfondo azzurro omogeneo. Ognuna di queste figure è speciale, ha un nome: eppure attraverso le loro somiglianze formano una comunità. Le figure sono disegni che l'artista *durbahn ha pubblicato per la prima volta nelle dodici pagine di un calendario del 2006, *pin-ups for beginners*: pin-up, che con i loro seni prosperosi, fianchi morbidi, cosce robuste e una serie di pose ostentate, lasciano intendere che le immagini disegnate vogliono essere sexy. Eppure, vi è un'immediata esitazione. I loro corpi contraddicono le idee di bellezza a noi familiari. Sono grassi e sproporzionati, hanno teste minute e mani storpie, sono sgraziati e contorti. Senza alcun dubbio si tratta di figure amate. Ma a risvegliare il nostro desiderio è la loro bocca sorridente, l'ostentata esposizione della loro figura, il modo in cui si toccano i capezzoli e la figa o l'ambiguità del loro corpo? Risvegliano il desiderio? Come singole pagine di calendario, ognuna di loro, Matti, Sofna, Gnirra e così via, offrono piacere per un intero mese. Mi piacerebbe chiamarle *sexy someones*, laddove quel "one" sottolinea la loro unicità, mentre "someones" gioca con l'idea che non possano essere segregate nelle categorie maschio/femmina, e il termine "sexy" non fa che evidenziare la loro aura erotica. Persino le relazioni che sviluppano tra loro sono affascinanti, sia nel caso in cui siano presentate insieme all'interno di un poster, che nel caso in cui si trovino giustapposte sulla parete. Chiamando i suoi disegni *pin-ups for beginners*, *durbahn iscrive le sue opere nel campo dell'arte erotica commerciale e della sua critica, appropriazione e rielaborazione femminista e queer.

Tradizionalmente, le pin-up viaggiano accompagnate da aspettative culturalmente codificate riguardanti l'esposizione dei corpi, che di solito rappresentano visioni di una femminilità idealizzata. Come fossero oggetti d'uso, le pin-up lasciano che chi le osserva si identifichi con lo sguardo della macchina fotografica. Autorizzano il desiderio a creare il suo oggetto attraverso un «investimento sessuale nel guardare» (Mercer 1998:244). Ma che succede se non vi è alcuna idealizzazione da offrire come feticcio, come nel caso di *pin-ups for beginners*? In primo luogo si potrebbe argomentare che le pin-up svolgono in modo esemplare il ruolo di feticcio, offrendo qualcosa che risulta sconveniente da osservare: negano i dettami del fallo mascolinizzato e sostituiscono il suo potere per rappresentare il desiderio attraverso altri oggetti o segni (de Lauretis 1996). Dall'altro lato, sviluppano un potenziale di queerizzazione. Suggestiscono una nuova relazione tra le norme culturali sui corpi e i corpi sociali, presentandosi come corpi sexy che non corrispondono all'idea di desiderabilità sessuale eteronormativa o di corpi normativi. Sostengo che la fantasia giochi un ruolo decisivo in questa produttività. Ma che cosa significa fantasia all'interno di questo contesto? Se seguiamo Laplanche/Pontalis (1986), una fantasia è un'immagine immaginaria caricata di desiderio. Consente lo spostamento del desiderio dall'oggetto reale che gratifica un bisogno all'oggetto fantasmatico del desiderio sessuale. L'interpretazione dell'immagine di fantasia nella forma della rappresentazione (segni, oggetti o soggetti) lascia sorgere il contatto o la mediazione tra mondi interiori ed esteriori. Per de Lauretis (1994), ciò significa



che la fantasia è un elemento chiave nella costituzione del soggetto psico-socio-sessuale e della sua integrazione nelle relazioni sociali e della società. Definisce quindi una visione della fantasia come processo sociale che diventa produttivo nel momento in cui proietta delle norme sui corpi. Ci si deve pertanto chiedere, in modo molto specifico, se la fantasia concreta renda disponibili immagini di identificazione, somiglianza o differenza; se a certe aree del corpo sia data una carica erogena; se alcune caratteristiche, che sono culturalmente approvate, siano effettivamente appropriate. E ancora, se i corpi siano invitati a rappresentare il loro rapporto con le norme in uno scenario di fantasia condivisa. Secondo de Lauretis, la fantasia non è qualcosa di intimo e personale, ma piuttosto un avvenimento interpretato e socialmente esperito. Nella misura in cui ciò implica sempre la mediazione tra fantasie culturali e individuali diversificate e spesso incoerenti, non è possibile dichiarare a priori se una fantasia contribuisca al rinvigorimento delle norme dominanti o non piuttosto alla loro rielaborazione o sostituzione (si veda *ibid.*:84; 307-312).

Tornando alla performatività, trovo che nel caso della fantasia sia incoraggiante come venga abbandonata la questione del “successo” dell’enunciato/azione o la ripetizione riuscita delle norme. Gli incidenti, gli abusi e le fratture delle regole, che secondo Austin segnano il fallimento dell’atto performativo, potrebbero essere esattamente ciò che rende una fantasia efficace. Nel caso delle *pin-ups for beginners*, per esempio, il mancato adempimento della norma consente una situazione in cui il desiderio riesce a testare movimenti verso nuove direzioni. Tuttavia, un orientamento che considera la norma continua a esistere, anche quando questa è ignorata o rinnegata.

Ma le pin-up negli armadietti sono pin-up nascoste nell’armadio?

Le fantasie (immagini o scenari) sono quindi le forme o i veicoli in cui il desiderio si muove. Con un desiderio mobile, un qualcosa che ha il potenziale di essere diverso dalla ripetizione della norma entra nella performatività, un qualcosa che, quantomeno, aggiunge una carica affettiva o sessuale alla ripetizione della norma (si vedano Butler 1993; Lorenz/Kuster 2007), ma che probabilmente dispiega allineamenti, interconnessioni e orientamenti del movimento del tutto nuovi rispetto a quelli che la norma desidera (si vedano Probyn 1996; Lorenz/Kuster 2007). Quando le immagini di **durbahn* si combinano con altre idee, immagini o storie e i relativi contesti psicosociali, materiali e discorsivi, la fantasia ha una produttività che non può più essere spiegata attraverso la tendenza alla norma. Che cosa accade però quando le *pin-ups for beginners* di **durbahn* si muovono nella direzione degli spogliatoi delle fabbriche, uno dei luoghi preferiti per l’esposizione di pin-up? In maniera simile al modo in cui, per molto tempo, le autorappresentazioni del desiderio lesbico o gay implicavano una rimozione dalla sfera del pubblico egemonico per essere segregate nel baule delle sottoculture, le pin-up appaiono come immagini di un desiderio che rompe i valori sociali pubblici. Suggestiscono una relazione che coinvolge il desiderio verso personaggi rappresentati che restano al di fuori della portata della vita sociale dell’osservatore. Questi personaggi ideali non esistono o, se esistessero, la relazione con loro



implicherebbe una trasgressione dei confini di status economico, di genere, sessuale o etnico. In un'ispirazione queer, mi piacerebbe chiedere: questa forma di rappresentazione sta a significare che le pin-up di cui parliamo sono pin-up "chiuse nell'armadio"? In effetti, anche se le pin-up nell'armadio mostrano rappresentazioni che non dovrebbero effettivamente essere a disposizione del mio desiderio, sono comunque parte di uno scambio tra colleghi e quindi di una pratica sociale e della cultura sessuale. Usando le parole di Michael Warner (1999), fanno parte di una «cultura sessuale pubblica». È possibile che ciò non presenti un'ovvia affermazione della dominazione eteromascolinizzata dell'oggetto femminile, come suggerito da una visione pornografica e antipornografica di controllo voyeuristico? Quando la situazione dell'armadio e quella della pratica sociale di ricevere piacere dalle pin-up si incrociano, è importante tenere a mente che l'armadio non è più visto con la stessa diffidenza con cui si percepivano i primi dibattiti sull'emancipazione omosessuale. Fare coming out, lo strumento di liberazione dall'armadio, è allo stesso tempo criticato per il suo ruolo nella creazione di norme di visibilità, norme sessuali, morali e politiche (si veda Butler 1993). L'armadio non riesce quindi a sfuggire a queste norme, ma può essere visto come il loro "ripostiglio": da un lato consente alle norme di esistere come tali, mentre dall'altro ha una notevole forza di definizione sulle norme, le quali non possono far altro che percepire le sfide che vengono poste dal ripostiglio.

Mettere in scena una fantasia

Seguendo la linea di de Lauretis, vorrei proporre uno scenario di fantasia ispirato a quello che potrebbe potenzialmente accadere nel ripostiglio. Lo scenario ha degli osservatori, un armadio e immagini in cui le relazioni rese stabili eteronormativamente sono cancellate attraverso una triangolazione e una riflessività dei campi visivi. In aggiunta, aiuta ad attivare la fantasia nella performatività. Dal momento che il luogo preferito per l'esposizione di pin-up è l'armadietto di uno spogliatoio, e per essere precisi l'interno dello sportello dell'armadietto, che è di solito ornato da uno specchio, si apre uno scenario che pone il riflesso dello sguardo voyeuristico (il volto dell'osservatore nello specchio) vicino all'oggetto dello sguardo voyeuristico (l'immagine rappresentata). Lo sguardo degli osservatori vacilla tra il personaggio della pin-up e la loro stessa immagine allo specchio, mentre guardano entrambe. Intravedere nella scena dello specchio quella di un ego che sbaglia nel riconoscere sé stesso come una totalità immaginaria funziona in questo caso soltanto quando elementi della pin-up vengono inseriti nella propria immagine. L'esperienza del fatto che io sia già da sempre un altro significa, in questo caso, che sono già da sempre una pin-up. Anziché produrre un'aderenza al soggetto maschile autonomo, avviene un riallineamento che mina la demarcazione lineare delle categorie di differenza sociale, siano esse definite dal genere, dal desiderio, dalla classe, dall'origine o dall'etnia. Lo scenario dello specchio è quindi assai distante dalla rappresentazione di fantasie sessiste e machiste di un'eteromascolinità bianca e operaia fondata sui cliché, come potrebbe pensarla un immaginario culturale in relazione al tema della pin-up. La scena dello specchio produce



un'immagine frammentata in cui l'identificazione e il desiderio non sono processi esclusivi vicendevolmente, costretti a supportarsi l'un l'altro in senso eterosessuale. Rappresenta, invece, un potenziale stato di incertezza del potere e un decentramento del soggetto voyeuristico, aprendo al contempo nuovi assi del desiderio. Trovo che le *pin-ups for beginners* di *durbahn siano perfettamente adatte a provocare tali esperienze di decentramento. In esse, la tradizionale idea di bellezza femminile viene disturbata, gli osservatori sono messi di fronte alla questione di quali siano le identificazioni disponibili, quali quelle rifiutate, e quali sentimenti vengano evocati dalla visione di un corpo che si accuccia sul pavimento come una scimmietta, agghindato con dei baffi e con un seno prosperoso, che cinguetta con il suo becco, ma non ci considera degni di uno sguardo. Le cosce rigonfie e le teste minute rappresentano forse la sensazione che ho del mio stesso corpo? Sostengono la mia autoconsapevolezza nel diventare oggetto del desiderio? Secondo Butler, tali esperienze di decentramento, che credo siano ugualmente ispirate dalle norme e dalle fantasie, forniscono una solida base per la sua comprensione della sessualità:

«Se intendiamo la sessualità non come un attributo del soggetto, ma come un insieme di relazioni che sfavoriscono o minano l'autonomia di un soggetto, allora credo che la sessualità ci possa dare una spiegazione sul modo in cui siamo socialmente costituiti nella nostra relazione con gli altri; e persino su come gli altri lascino impressioni su di noi in modi che non abbiamo mai scelto». (Butler 2008:137)

Di fronte a questo tipo di comprensione della sessualità, l'armadio raggiunge i suoi estremi come istituzione normativa e diventa uno scenario di fantasia in cui il segreto omosessuale dell'eterosessualità si tuffa nelle pratiche queer. Eve Kosofsky Sedgwick (1990) considera l'armadio come una figura epistemologica dell'omosessualità inespressa o inesprimibile che è costitutiva per la cultura eteronormativa. Nella letteratura moderna funge da schermo preferito su cui costruire la maschilità eterosessuale normata, sia come controparte omoerotica che come segreto interiore. Entrambe le possibilità cambiano la linea di demarcazione tra il sé e l'altro in un problema che può essere racchiuso con l'aiuto dell'armadio: «Non è un armadio in cui si trova un uomo omosessuale, poiché Marcher non è un uomo omosessuale. Si tratta semplicemente dell'armadio del segreto omosessuale – l'armadio in cui si immagina un segreto omosessuale» (*ibid.*:205). Relegare le persone lesbiche e gay nell'armadio, con le loro vite sociali e le loro intime pratiche amorose, ha anche la funzione di mantenere e incarnare i segreti omosessuali dell'eterosessuale. Le pin-up offuscano proprio questo confine e non si tirano indietro dal trasformare l'armadio in un armadietto che potrebbe ugualmente appartenere a una squadra di calcio di lesbiche e allo spogliatoio di una fabbrica.

Dall'armadio alla produttività

Sebbene le *pin-ups for beginners* di *durbahn, presentate su uno sfondo neutro di colore azzurro, non mostrino alcuna indicazione di lavoro o capitale culturale, possiamo comunque produrre affermazioni concernenti la produttività. Ciò che è stato chiarito finora è che la



produttività sociale delle immagini non si sviluppa al di fuori della ricezione e del lavoro di interpretazione a essa associati, e che questo lavoro analitico può essere ispirato e messo in crisi dalla fantasia. Le opportunità utili a interrompere la ripetizione abituale dell'eterosessuale normativo, delle rigide convenzioni binarie di genere, per provocare cambiamenti diventano quindi evidenti. Qui stiamo avendo a che fare con trasformazioni che vengono messe in scena nell'interazione tra soggetto e osservatore, piuttosto che con quelle pensate o controllate da un soggetto politico/artistico, o verificatesi come risultato di una contestuale dislocazione causata dal fallimento nella produzione di ripetizioni esatte. Queste trasformazioni sorgono attraverso l'apertura di uno scenario di fantasia che consente all'osservatore e all'immagine di emergere da una giustapposizione che li mette in relazione come unità separate. Non è quindi l'interpretazione in sé a rendere l'immagine produttiva, e non è nemmeno una qualche qualità magica dell'immagine. Vi è invece un avvenimento socioculturale in cui alla fantasia è assegnato il ruolo decisivo di creatrice di connessioni all'interno e tra l'osservatore e l'immagine, così come oltre la stessa, nel contesto sociale e discorsivo. Comprendere la performatività come qualcosa che non includa solo la ripetizione delle norme, ma anche la ripetizione di fantasie, diventa quindi produttivo, così come lo è comprendere la connessione tra le due in quanto relazione fortuita e controversa ove si verifica la rielaborazione delle relazioni di potere.