



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

IL CORPO ELOQUENTE.

Dalla tela, alla scultura, al corpo vivo:
la nascita della Body Art.

Relatore

Prof. Daniele Goldoni

Correlatore

Dott. Dario Pinton

Laureanda

Silvia Piubello

Matricola 831888

Anno Accademico

2014 / 2015

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I: IL CORPO COME STRUMENTO DI COMUNICAZIONE	11
1.1 BODY ART: DEFINIZIONI.	12
Annotazione 1: Il processo comunicativo.	12
Annotazione 2: Messaggi primitivi.	14
1.2 BODY ART: DISTINZIONI.	16
CAPITOLO II: DALLA PITTURA ALLA SCULTURA AL CORPO VIVO	21
2.1. CONCETTI IN EVOLUZIONE	22
2.2. CONTESTI IN EVOLUZIONE.	23
2.2.1 Verso il Novecento: il crollo delle certezze.	23
2.2.2 La psicoanalisi: mente e corpo.	25
2.2.3 Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta: inizia l'era del consumismo.....	26
2.2.4 L'industria culturale e la società dello spettacolo.	28
2.3. CODICI E MEZZI IN EVOLUZIONE	30
2.3.1 La realtà entra nella tela, la realtà si fa arte.....	30
2.3.2 Verso l'esibizione del sè.	32
2.3.3 Uscita dalla tela e discesa dal piedistallo.	34

CAPITOLO III: IL CORPO DELL'ARTE, IL CORPO NELL'ARTE	37
3.1 LA NASCITA DELLA BODY ART.	38
3.1.1 Il teatro, la danza, la musica.	39
3.1.2 Fluxus	42
3.2 CORPO FEMMINILE, CORPO FEMMINISTA.....	45
3.3 TRA RELIGIONE E RITO.	52
3.4 DOLORE E ARTE.	58
3.4.1 Marina Abramovic.	61
3.5 MASCHERARSI PER SVELARSI.....	68
CAPITOLO IV: VENDERE LA BODY ART	75
4.1 VERSO LA SMATERIALIZZAZIONE DELL'OPERA.	76
4.2 "COME CONSERVARE IL VENTO?"	78
4.3 RESIDUI DI MEMORIA.	83
4.4 IL MERCATO DELL'EFFIMERO.....	85
4.4.1 Body Art vs Performance Art.....	89
4.5 I NUMERI DELLA BODY ART.....	91
CONCLUSIONE	97
BIBLIOGRAFIA	103

«C'è solo una domanda che non sento da dieci anni.

“Perché questa è arte?”»¹

¹ Marina Abramovic durante un'intervista documentata nel film *The artists s present*, diretto da Matthew Akers, DVD, Milano, Feltrinelli, 2012.

INTRODUZIONE

Il compito dell'arte è quello di far nascere delle domande, alle quali essa non sempre fornisce delle risposte. Il quesito con cui si apre questa tesi c'è sempre stato, ma era ben celato, fino al momento in cui, guardando un documentario sull'artista Marina Abramovic, essa l'ha pronunciato al giornalista che la stava intervistando, confessandogli: «C'è solo una domanda che non sento da dieci anni. “Perché questa è arte?”». Forse perché proferite dalla più nota body artist, le sue parole furono illuminanti: era proprio questo il nocciolo della questione. Tuttavia, l'obiettivo di questo lavoro non è rispondere a questa domanda in modo oggettivo poiché ciò sarebbe pretenzioso, ma provare a fornire delle riflessioni che possano aiutare a formulare la frase: «Sì, questa è arte».

Il titolo di questa tesi, “*Il corpo eloquente*”, è costituito da due parole principali: **corpo**, che deriva dal latino *corpus* ed è privo di un significato univoco (in generale, è una porzione limitata di materia; nel caso del presente lavoro si fa riferimento al corpo umano e, nello specifico, dell'artista) ed **eloquente** (dal latino eloquēte, participio presente di elōqui²), che in senso figurativo significa: “che esprime chiaramente, senza bisogno di parlare, un pensiero, un sentimento, una volontà”³. L'argomento di questa tesi è dunque un corpo che parla senza necessariamente (o esclusivamente) ricorrere al linguaggio parlato. Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento si sviluppa la Body Art, una forma d'arte dai confini labili e di difficile definizione che comprende tutti quegli artisti che si esprimono attraverso l'uso del proprio corpo, il quale diventa “il soggetto e l'oggetto dell'opera”⁴. Un corpo narrante, dunque, che racconta della realtà in cui esso è inserito e

² Da Garzanti Linguistica, in: www.garzantilinguistica.it. (Ultima consultazione 2/02/2016).

³ Definizione da Treccani Vocabolario Online, in: www.treccani.it. (Ultima consultazione 2/02/2016).

⁴ H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames Hudson, trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006, p.565

con cui si relaziona. La società e i suoi cambiamenti vengono vissuti “sulla propria pelle” ed inevitabilmente assorbiti: come un’antenna, il corpo riceve dei segnali e li codifica, per poi trasmetterli nuovamente all’esterno.

Il fatto che il corpo funga da trasmettitore di segnali non è certo prerogativa della contemporaneità. Il primo passo indietro che si intende fare in questa tesi consiste proprio nel mostrare come da sempre, nella storia dell’uomo, il corpo sia stato usato per veicolare messaggi. Nei tempi antichi e presso le tribù “primitive”, infatti, tatuaggi, scarificazioni, e perforazioni corporee non avevano solo una funzione estetica: fungevano da segni visibili di riti di iniziazione e fornivano informazioni sullo status sociale o l’appartenenza ad un determinato gruppo etnico, caricandosi di significati simbolici e morali. Tuttavia, il tatuaggio comune, spesso definito “body art”, non rientra nella sfera dell’arte. Messe in luce le differenze sostanziali, si confronterà il processo comunicativo delle forme d’arte tradizionali (pittura e scultura) con quello della Body Art attraverso il modello di Roman Jakobson, al fine di dimostrare come il meccanismo non sia dissimile. Al mutare di un solo componente di questo processo (in cui agiscono emittente, messaggio, codice, contatto/mezzo, contesto, ricevente), conseguentemente anche gli altri elementi subiscono dei cambiamenti.

Il secondo passo sarà proprio quello di analizzare questi cambiamenti. Innanzitutto si dimostrerà come la stessa nozione di arte, essendo un concetto culturale e non universale, non sia statico ma in continua evoluzione. In secondo luogo si esaminerà come cambia il contesto socio-politico e culturale dalla fine dell’Ottocento e soprattutto lungo il corso del Novecento: le invenzioni sviluppatasi influenzano profondamente il modo di vivere e di percepire la realtà da parte degli individui, e gli artisti non sono esclusi da questo processo. Da qui si giunge al cambiamento cruciale in questo lavoro, quello inerente ai codici e ai mezzi di fare arte avvenuto nel Novecento ad opera delle Avanguardie. In breve: come si è passati dalla pittura, alla scultura, al corpo vivo.

La terza parte della tesi prevede un'analisi storico-artistica della Body Art, in cui vengono trattati gli artisti più importanti e i lavori più significativi. Essendo una forma d'arte con un campo d'azione molto vasto, sarebbe impossibile approfondire tutte le opere che in qualche modo hanno come protagonista il corpo dall'origine della corrente fino ad oggi. Si è perciò scelto di limitare l'indagine dell'argomento alla Body Art storica, quella coincidente con la sua nascita, avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Il capitolo è suddiviso in paragrafi tematici: si approfondirà la Body art come strumento usato dalle artiste femministe per rivendicare i diritti delle donne, si affronteranno le performance più vicine alla religione e al rito, quelle che prevedono il dolore e la messa in discussione dei limiti fisici del corpo, e le azioni contraddistinte dal travestimento come modalità privilegiata.

Infine, attraverso l'ultimo capitolo si tenterà di comprendere cosa si vende di quest'arte. Poiché questi artisti, nella maggior parte dei casi, si esprimono attraverso performance che si esauriscono con la loro realizzazione, come si può preservarne la memoria? È corretto conservarla o si dovrebbe invece lasciarla al suo destino effimero e transitorio? Si confronteranno i pareri discordanti sia su questo tema, sia quelli inerenti al dibattito su cosa sia effettivamente l'opera: se esclusivamente l'azione, o anche le sue testimonianze tramite fotografie, video, resoconti, oggetti/reliquie. Verranno inoltre presentate le nuove modalità di vendita di Performance Art nel mercato contemporaneo, che prevedono la vendita dell'azione stessa come istruzioni fornite dall'artista, e come questa forma d'arte si stia diffondendo tra le fiere internazionalmente riconosciute. Per concludere, si presenteranno le quotazioni e i risultati ottenuti dai lavori di Body Art presso le case d'aste più importanti, in modo tale da collocarla nel mercato e fornire una necessaria prospettiva economica.

CAPITOLO I

IL CORPO COME STRUMENTO DI COMUNICAZIONE

1.1 BODY ART: DEFINIZIONI.

L'utilizzo del corpo in arte fino al XIX secolo ha sempre riguardato la sua rappresentazione, o come «una figura idealizzata - mitologica, biblica o storica – come Venere, Eva o l'ammiraglio Nelson»⁵ oppure come «il ritratto di un contemporaneo di una certa importanza – un generale, un ricco mercante o figlia di un conte»⁶. Nel Novecento, dopo un'evoluzione dei mezzi e degli strumenti artistici che verrà approfondita successivamente, il corpo passa da un ruolo passivo ad un ruolo attivo⁷. Tra gli anni Sessanta e Settanta (sebbene si possano ritrovare segni anticipatori antecedenti a questa data), nasce una corrente artistica denominata Body Art, i cui confini categoriali sono labili e indistinti, che prevede l'uso del corpo per fare arte attraverso gesti, azioni, pose, e non solo. Riportando la definizione proposta da Willoughby Sharp nel 1970 su *Avalanche*, il corpo umano diviene «il soggetto e l'oggetto dell'opera»⁸. Si intende far riferimento a questo con la definizione “*corpo eloquente*”: un corpo che comunica senza necessariamente ricorrere al linguaggio parlato.

Annotazione 1: Il processo comunicativo.

Lea Vergine, una delle prime critiche d'arte che ha approfondito questa corrente artistica ha sottotitolato il suo libro “*Il corpo come linguaggio*”⁹, evidenziando il tal modo come anch'esso sia un mezzo di comunicazione. Prendendo come punto di riferimento il modello di Roman Jakobson¹⁰, che si può applicare anche a forme di comunicazione che utilizzano

⁵ S. O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson Ltd, 2009 (trad. it. [a cura di E. Sala] *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames Hudson, trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006, p.565.

⁹ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

¹⁰ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minui, 1963 (trad. it. [a cura di Luigi Heilmann] *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 185).

linguaggi non verbali, si confronterà il processo comunicativo dell'arte con quello specifico della Body Art. Questo processo avviene attraverso sei elementi principali:

- Un **emittente**: la persona che decide di comunicare qualcosa, ovvero l'artista.
- Un **messaggio**: il contenuto. Data la natura aperta e indefinita dell'opera d'arte, il messaggio inviato non sarà definito e limitato, ma sarà aperto a diverse interpretazioni.
- Un **codice**: il sistema di segni usato per comunicare che deve essere conosciuto, parzialmente o interamente, da chi riceverà il messaggio. Se nel linguaggio verbale sono le lettere che compongono una singola parola, in un quadro sono le linee e il colore, i quali possono trasformarsi in forme, e talvolta in immagini. Nel caso della Body Art i segni utilizzati sono quelli corporei: i gesti, le azioni, le pose.
- Un **contatto**: un canale fisico o una connessione psicologica che metta in connessione l'emittente col ricevente. Nel campo dell'arte si può parlare di **mezzo** che consente la trasmissione del messaggio, il quale corrisponde al supporto. Nell'arte tradizionale il supporto di un quadro è la tela; di una scultura è il marmo o qualsiasi materiale lapideo; di un disegno la carta; per pitture rupestri o affreschi è il muro. Con le Avanguardie il mezzo inizia a mutare, e spesso si usano materiali di scarto, o nuovi materiali come plastica, colori acrilici, etc. Dal momento che nella Body Art si può riconoscere come mezzo il corpo, la conseguenza diretta è che si annulla la differenza fisica tra codice e canale, poichè entrambi avvengono *per mezzo di* (il codice) e *dentro* (il canale) lo stesso oggetto – il corpo umano - ma soprattutto con il corpo si identificano sia l'emittente (il soggetto) sia il prodotto artistico finale (l'opera).
- Un **contesto**: l'insieme delle informazioni e conoscenze (linguistiche, storiche, culturali, situazionali e sociali).
- Un **ricevente**: il destinatario del messaggio, cioè il pubblico, il fruitore dell'opera.

L'emittente, il ricevente e il messaggio, sono gli elementi del processo per cui è comprensibile una loro variazione da opera a opera. È ragionevole sostenere che anche il contesto, sia quello specifico e fisico dove avviene lo scambio comunicativo, sia quello più ampio culturale, si modifichi. Se si riesce a concepire che tutti questi elementi possano effettivamente mutare, perché i codici e i mezzi dovrebbero restare inalterati, come cristallizzati e impassibili al passare del tempo? Anche questi due elementi hanno sempre subito variazioni nel corso della storia, le quali possono forse risultare meno evidenti perché mai sono state così radicali come quelle avvenute nel Novecento. Le cose sono in continua mutazione: anche il concetto di arte non è statico e definito, ma, poiché riflette la società, esso evolve così come evolvono gli usi e i costumi di ogni epoca.

Annotazione 2: Messaggi primitivi.

Il fatto che al corpo sia spesso affidato il ruolo di emittente non è certo una prerogativa della contemporaneità. Fin dai tempi antichi esso è stato portatore di messaggi, i quali variavano di volta in volta, così come mutavano i modi attraverso cui questi messaggi si rendevano visibili sul corpo: incisioni, perforazioni, scarificazioni, tatuaggi, e decorazioni di vario genere, temporanee o permanenti. Il termine tatuaggio, ad esempio, deriva dalla parola tahitiana *tatau* che l'esploratore inglese James Cook riportò come *tatow* (convertitasi poi nell'odierna *tattoo*), rivelando come la pratica fosse già diffusa allora nelle tribù della Polinesia. Spesso questa prassi aveva lo scopo di identificazione con un gruppo o ceto sociale, come accadeva nell'Isola di Yap e nelle Marianne, dove il tatuaggio era un privilegio dei capi, o nelle Isole Marchesi, dove gli individui appartenenti alle classi sociali più alte si tatuavano completamente il corpo distinguendosi in questo modo

dalle persone comuni che invece erano tatuate solo nella regione lombare¹¹. Il messaggio comunicato dai corpi era chiaro: *'Io appartengo ad un ceto sociale alto', 'Io provengo da una classe sociale più bassa'*. Non sono avvenuti cambiamenti poi così rilevanti da allora: la funzione assunta dai tatuaggi nelle tribù primitive viene oggi delegata a pratiche meno invasive, prima su tutte la scelta di un certo tipo di vestiario, le quali associano spesso l'individuo ad una determinata condizione economica e sociale. Un'altra ragione alla base di tatuaggi e pitture sul corpo era legata a riti di iniziazione (l'entrata in società di un individuo) e di passaggio all'età adulta, come nel caso delle donne Maisin in Papua Nuova Guinea, i cui visi venivano adornati da tatuaggi per testimoniare il passaggio dall'infanzia alla pubertà, o della tribù dei Ngaju Dayak, in cui i ragazzi, al raggiungimento della maggiore età, venivano tatuati con la *'Rosa del Borneo'* o *Bunga Terung*¹².

Non sono solo i tatuaggi ad avere una funzione comunicativa: gli Unni di Attila si procuravano dei tagli sulle guance per manifestare un profondo dolore, generato ad esempio dalla morte di un capo. Secondo lo storico goto Giordane, infatti, alla morte di Attila gli unni «reagirono subito tagliandosi una parte delle capigliature e deturpandosi le facce già deformi con profondi tagli»; e specifica: «Non vogliono piangere un grande guerriero con lacrime e lamentele da donnette, ma con il loro sangue di uomini»¹³. I Britanni, invece, attraverso la colorazione dei loro volti di azzurro/blu (derivante dal guado, una cosiddetta “pianta da blu”), volevano incutere terrore ai nemici durante le battaglie, come testimoniato da Gallio Giulio Cesare nel *De Bello Gallico*¹⁴.

Il tatuaggio inizia ad essere adottato come mezzo per distinguersi dalla massa omologata e affermare una propria identità a partire dagli anni Sessanta e Settanta. Oggi si è forse

¹¹ M. Aime, *Il significato culturale del tatuaggio*, in *Universo del corpo* (2000), Treccani Enciclopedia Online, in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/tatuaggio_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tatuaggio_(Universo-del-Corpo)/) (Ultima consultazione: 17/08/2015)

¹² L. Viola, *I tatuaggi tribali del Borneo*, in: <http://naturalis-expeditions.blogspot.it/> (Ultima consultazione: 19/08/2015)

¹³ Giordane, *De origine actibusque Getarum* o *Getica*, XLIX.

¹⁴ G. G. Cesare, *De Bello Gallico*, libro V, par. 14.

trasformato in una moda, cadendo in quel vortice di omologazione che aveva tentato di evitare, ma nella maggior parte dei casi mantiene ancora la funzione originaria di portatore di messaggi. Ogni individuo, attraverso il corpo tatuato, sceglie di rendere visibile un pensiero, un ricordo, una parte di sé che altrimenti resterebbe celata alla vista.

1.2 BODY ART: DISTINZIONI.

Poiché anche i tatuaggi, i piercing, e le pratiche di modificazione corporea spesso vengono definite “body art” è necessario fare una distinzione al fine di comprendere perché queste ultime non possono rientrare nel campo dell’arte. Vi sono infatti livelli di espressione diversi: uno è quello più comune e volgare (nel senso di ‘proprio del volgo’), definibile anche come ‘basso’; mentre un secondo livello, che al contrario può essere considerato ‘alto’, nobile ed elitario è quello legato all’idea di arte. Se il tatuaggio possa essere considerato o meno una forma d’arte è un argomento che ha trovato terreno fertile nella contemporaneità, probabilmente proprio grazie al riconoscimento di genere artistico conferito alla Body Art e allo sviluppo di pratiche artistiche ibride che coinvolgono l’uso del tatuaggio. Un esempio di queste ibridazioni viene fornito da Wim Delvoye, noto per trasformare maiali in opere d’arte tatuandone la pelle. L’artista belga ha tatuato anche la schiena di Tim Steiner (fig. 1), il quale, attraverso la stipulazione di un contratto, ha venduto la sua pelle al collezionista Rik Reinking.



Figura 1. Tim Steiner parte dell’installazione *Tim* di Wim Delvoye al Louvre, 2006–08.

In questo caso però il tatuaggio (così come avviene per le diverse pratiche di modificazione corporea adoperate per fini artistici), poiché impiegato in arte, acquisisce un valore diverso da quello comunemente assunto. Da cosa è provocato questo slittamento di significato?

Senz'altro sono presenti delle affinità tra il tatuaggio comune e la body art: innanzitutto l'uso del corpo come un supporto su cui agire e attraverso cui comunicare; il dolore, elemento inevitabile delle prime, spesso contraddistingue anche la pratica artistica; vi è inoltre un'assonanza nella volontà di distinguersi e nell'utilizzare queste pratiche talvolta come provocazione, politica e sociale. Indici validi al fine di comprendere la differenza tra un tatuaggio presente sul singolo individuo, e quello utilizzato da un'artista come Wim Delvoye, possono essere gli *spazi* e i *tempi* che li contraddistinguono. Inutile negare che un oggetto acquisisce lo statuto di opera d'arte anche grazie al fatto che sia in mostra in determinati luoghi adibiti all'esposizione di arte (Duchamp, con i suoi *ready-made*, voleva proprio mettere in luce questo: sono oggetti già esistenti nella realtà, ma la loro dislocazione in luoghi destinati all'arte comporta non solo uno spostamento fisico, ma anche semantico¹⁵). In generale, questi spazi sono ritenuti dotati di un alto livello culturale che li rende per questo "elitari", ragione per cui certi artisti, a partire dalle avanguardie del Novecento, hanno cercato di evadere trovando nuovi spazi atipici dove mostrarsi¹⁶.

Per quanto concerne il *tempo*, quello legato alla Body Art è extra-ordinario, e si oppone a quello ordinario e quotidiano di un tatuaggio. Nel primo caso si tratta inoltre di un momento temporaneo, effimero (nonostante questo possa essere fermato e registrato da

¹⁵ «Il ready-made è un'opera d'arte che si identifica nell'enunciato "Questo è arte". Perché questo enunciato possa compiersi è necessaria la presenza di quattro elementi: un oggetto che ne costituisca il referente, un soggetto che la pronunci, un pubblico che la recepisca, e un'istituzione che accolga e registri l'oggetto». M. T. Roberto, *Arte concettuale*, in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2013.

¹⁶ A titolo d'esempio: le serate dadaiste al Cabaret Voltaire e nei caffè, gli happening di molti artisti Fluxus che rifiutavano di entrare nei musei e si esibivano in luoghi pubblici, la Land Art che aveva come contesto privilegiato in cui operare la natura, etc.

un video o una fotografia), in antitesi al tempo permanente e persistente del tatuaggio. Si potrebbe obiettare che anche una performance artistica può far riferimento a un tempo ordinario: basti pensare al movimento Fluxus, che ricercava una totale immedesimazione tra arte e vita, e ad alcune azioni che mettono in scena aspetti della quotidianità (ad esempio, Mierle Laderman Ukeles si esibiva in attività di pulizia di luoghi pubblici¹⁷). Ciononostante, in questi casi appare chiaro come sia la quotidianità ad essere elevata ad arte, grazie al significato di cui viene impregnata, e non viceversa.

La differenza sostanziale, che è la causa dello slittamento semantico, probabilmente risiede in un'intenzionalità artistica non riscontrabile in un tatuaggio: quest'ultimo potrà essere fatto con una straordinaria maestria, ma esso nasce per volere dell'individuo e con lui/in lui si esaurisce. Un'azione di Body Art è certamente dipendente dall'artista, poiché da egli viene partorita e attraverso egli si manifesta fisicamente, ma il valore che possiede in quanto opera è autonomo. Inoltre essa non resta confinata in uno spazio individuale, come invece avviene per un tatuaggio, ma si apre a tutti. Questo concetto di apertura è ben illustrato da Umberto Eco in *“La definizione dell'arte”*, il quale individua due aspetti impliciti alla nozione di “opera d'arte”. Il primo spiega che l'autore (in questo caso: l'artista) «pone capo ad un oggetto compiuto e definito, secondo un'intenzione ben precisa, nell'aspirazione ad una fruizione che lo reinterpreti così come l'autore lo ha pensato e voluto»¹⁸, il secondo aspetto riguarda il fatto che, nonostante ciò, l'oggetto artistico «viene fruito da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche psicologiche e fisiologiche, la propria formazione ambientale e culturale, quelle specificazioni della sensibilità che le contingenze

¹⁷ La serie di 13 performance (1973-1976) prevedeva attività di pulizia in luoghi pubblici come strade e pavimenti di musei e lo svolgimento dei compiti delle guardie di un museo. Ukeles voleva dare un valore artistico a questi gesti per mostrare quanto queste attività e le persone che lo compivano, spesso ignorate dalla società, fossero importanti.

¹⁸ E. Umberto, *Il problema dell'opera aperta*, in *La definizione dell'arte*, Milano, U. Mursia & C., 1968, p. 163.

immediate e la situazione storica comportano; quindi [...] ogni fruizione sarà inevitabilmente personale»¹⁹. Tuttavia questa dualità non causa la dissoluzione dell'opera in un'infinita pluralità di interpretazioni, «perché l'autore stabilisce pur sempre un orientamento di base: alla definitezza di un 'oggetto' viene sostituita la più ampia definitezza di un 'campo' di possibilità interpretative»²⁰.

¹⁹ *Id.*, p. 164.

²⁰ *Id.*, p. 166.

CAPITOLO II

DALLA PITTURA ALLA SCULTURA AL CORPO VIVO

«Né la materia, né lo spazio, né il tempo da vent'anni sono più quello che erano sempre stati. C'è da aspettarsi che così grandi novità trasformino l'intera tecnica delle arti, agiscano così sull'invenzione stessa, giungendo forse fino a modificare meravigliosamente la nozione stessa di arte»

Paul Valéry, *La Conquête de l'ubiquité, Pièces sur l'art*²¹

²¹ Tratto dall'Introduzione di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, terza versione nota come "Dritte Fassung", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica : tre versioni (1936-39)*, a cura di Fabrizio Desideri, traduzione di Massimo Baldi, Roma, Donzelli, 2012, p. 93.

2.1. CONCETTI IN EVOLUZIONE.

L'arte nasce dall'individualità per poi offrirsi al mondo esterno: essa porta in una superficie visibile idee, capacità, messaggi dell'interiorità. È una sorta di specchio dell'intera società, intesa a livello generale come una collettività di soggetti regolata da dei principi comuni e da dei rapporti interpersonali di varia natura, e come tale essa riflette sempre il contesto in cui si trova. Tuttavia è soltanto da un certo momento della storia che ha iniziato a riflettere come un individuo percepisce il contesto attorno a lui, ovvero a manifestare la visione originale del mondo propria dell'artista. Nel passato il concetto di arte era collegato all'abilità di creare qualcosa materialmente in modo ineccepibile (*techne* in greco, *ars* in latino, erano entrambi termini legati ad un'idea di "fatto a regola d'arte", sulla base della conoscenza di principi). Se prima *saper fare* era la regola, con la modernità, dopo "l'invenzione" del collage, essa si trasforma in *voler fare*. Questo slittamento è inevitabile, dal momento che nel passaggio da un momento storico ad un altro vengono introdotte delle novità che comportano modifiche nel modo di vivere, di agire e di pensare di ogni individuo.

Un importante cambiamento avvenuto proprio alla fine dell'Ottocento, con l'avvento della Rivoluzione Industriale, è la nascita di nuove tecniche, come la fotografia e il cinema. Queste trasformano l'opera d'arte in un oggetto infinitamente riproducibile, come sostiene Walter Benjamin nel suo saggio "*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*"²² del 1935. Nel momento in cui non si riesce più a distinguere tra l'originale e la sua riproduzione (è il caso di una pellicola cinematografica: tutte le copie sono identiche), avviene una decadenza dell'*aura* (*l'hic et nunc*, ciò che costituisce l'unicità e autenticità) dell'opera. Questa decadenza dell'*aura* si fonda su due circostanze:

²² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, terza versione, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, traduzione di M. Baldi, Roma, Donzelli, 2012 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

il desiderio delle masse di rendere le cose spazialmente e umanamente più vicine, e il superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione²³. Lo sviluppo di nuove tecniche porta dunque a delle modifiche nei mezzi: avviene uno slittamento dalla pittura alla fotografia, e dal teatro al cinema. Questi cambiamenti inducono ad una trasformazione del concetto di arte: nell'istante in cui viene meno il criterio dell'autenticità (decadenza dell'aura) tradizionalmente associato all'arte, conseguentemente muta anche la sua funzione. Riprendendo la critica Rosalind Krauss, ed estendendo la sua affermazione dalla scultura all'arte in generale: «And one of the things we know is that it is a historically bounded category and not a universal one»²⁴.

2.2. CONTESTI IN EVOLUZIONE.

Si è visto come ogni trasformazione sia provocata da un fattore scatenante, il quale comporta un passaggio da uno stato di cose ad un altro diverso dal precedente. Questo fattore è da ricercare nel contesto, sociale e culturale, che è cambiato bruscamente e repentinamente nel corso del Novecento.

2.2.1 Verso il Novecento: il crollo delle certezze.

Il Novecento può essere considerato come il secolo di caduta di ogni certezza che l'individuo possedeva sulla religione, la politica, la scienza. Queste certezze hanno iniziato a frantumarsi già dall'Ottocento, per poi crollare definitivamente nel corso del Novecento, rendendo il contesto dove l'uomo viveva da assoluto a relativo. In ambito scientifico nel 1915 Albert Einstein propone la *Teoria della relatività*, che rivoluziona i

²³ *Id.*, p. 102.

²⁴ «E una delle cose che sappiamo è che si tratta di una categoria storicamente delimitata e non universale» (trad. mia).

R. Krauss, *Sculpture in expanded Field*, in *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Massachusetts, Cambridge, Mit Press, 1986, p. 279.

concetti di *tempo* e *spazio*. Dalla Teoria emerge che questi non sono concetti assoluti e immutabili, ma sono relativi alla percezione del singolo individuo. Questo, prima ancora di avere una conferma scientifica, era già stato avvertito dalla mente delle persone. Infatti l'invenzione di nuovi mezzi di trasporto, come il treno (la prima ferrovia pubblica fu inaugurata in Inghilterra nel 1825) e l'automobile (frutto di diverse scoperte e adattamenti che si ebbero dalla seconda metà dell'Ottocento in poi), rivoluzionano completamente il modo di percepire l'ambiente circostante: le distanze si accorciano drasticamente, così come i tempi di percorrenza da un punto ad un altro. Lo spazio si riduce grazie anche ad un'altra invenzione: attraverso il telefono (il cui brevetto viene depositato da Alexander Graham Bell nel 1876²⁵) due persone che si trovano fisicamente in due luoghi diversi possono comunicare come se fossero uno di fronte all'altro, eliminando virtualmente le distanze.

È il 1882 quando ne *“La Gaia Scienza”* Nietzsche propone il suo aforisma più celebre *«Dio è morto»*, intendendo la morte di tutti i valori morali e scardinando in tal modo non solo le credenze legate strettamente alla religione, ma anche i principi su cui si regolavano gli uomini nella società²⁶. Le conseguenze di questo sgretolarsi delle fondamenta si riflette anche in letteratura: Pirandello lo declina in una vana ricerca della *verità*. Essa non è assoluta, ma relativa, ed è impossibile da conoscere totalmente, poiché mascherata da convenzioni sociali, esteriorità e apparenza²⁷. Accade dunque che il precedente credo positivista, con la sua fiducia nella scienza, nella ragione e nel progresso, venga smontato mattone dopo mattone fino a ritrovarsi, agli inizi del Novecento, sostituito

²⁵ La paternità di queste invenzioni è argomento ancor oggi discusso: per il telefono, ad esempio, si è spesso indicato come l'inventore l'italiano Antonio Meucci. Non è argomento di questa tesi stabilire l'anno o il nome esatto di chi ha introdotto queste novità, lo scopo della loro presa in causa è di mostrare come queste abbiano influito nella società e negli artisti.

²⁶ Il nichilismo di Nietzsche, che vede ogni sistema religioso, filosofico, sociale come costruzioni fittizie create in ogni epoca dall'uomo, comporta sì una distruzione dei valori, ma dalla quale il nuovo cosciente Superuomo (*Übermensch*) può rinascere e ripartire imponendo la propria *volontà di potenza*.

²⁷ Tema presente in opere come *Così è se vi pare*, *Uno, nessuno e centomila* e *Sei personaggi in cerca d'autore*.

definitivamente da una crisi di valori e da uno smarrimento collettivo. Questa crisi viene ulteriormente accentuata dalle due Guerre Mondiali, dall'orrore dell'Olocausto, dalle incalcolabili morti causate. Dov'era Dio in tutto ciò? Dov'erano i tanto elogiati "valori morali"? A cosa sono serviti la scienza, il progresso? Che ruolo può avere l'arte dopo tutto questo orrore? Domande che nascevano spontanee, e anche quando non formalmente formulate echeggiavano tra le persone. Tracey Warr ne *Il corpo dell'artista* spiega come «morte e distruzione su così vasta scala riportarono al centro dell'attenzione il corpo in tutta la sua materialità, scardinando credenze e valori fino ad allora ritenuti saldissimi»²⁸. Oskar Schlemmer, artista viennese, scriveva dal fronte nel 1918: «è nato un nuovo strumento artistico molto più diretto: il corpo umano»²⁹.

2.2.2 La psicoanalisi: mente e corpo.

L'inconscio e le teorie di Freud caratterizzano una delle influenze che ha sovvertito il modo di concepire il corpo nel secolo scorso. Freud delinea la struttura della vita psichica in tre elementi: la *coscienza*, il *preconscio* (facilmente riconducibile al primo) e l'*inconscio* (riportabile alla coscienza solo dopo aver superato la rimozione). Tre sono anche le istanze della psiche: *Io*, *Es* e *Super-Io*³⁰. L'*Es* è la parte dell'individuo dominata dalle pulsioni della libido e che vorrebbe soddisfarle, ovvero agisce in base al *principio di piacere*. Il *Super-Io* è costituita dalle convenzioni morali (è la struttura che raccoglie i dati "socio-culturali") e dai precetti che vengono impartiti durante l'infanzia da figure autorevoli, ed è la sfera responsabile del senso di colpa o vergogna che si prova se si commette un'azione inaccettabile. L'*Io* è guidato dal *principio di realtà* e assume il ruolo di mediatore tra queste due istanze, ovvero tra gli impulsi libidinosi e il dovere morale. Il controllo dell'*Es* può condurre alla *sublimazione* (col riemergere della stessa esigenza in

²⁸ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000 (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 12).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ S. Freud, *L'Io e l'Es*, 1923.

forma accettabile), o alla rimozione (con le patologie che ne conseguono). Già nell'età infantile, inoltre, emergono le pulsioni sessuali, che si appagano attraverso tre fasi: quella *orale* (succhiando il latte, quindi fa riferimento alla bocca), *anale* (attraverso le feci) e infine *fallica* (che riguarda l'apparato genitale). Di notevole interesse è «l'importanza che assumono, nella teoria psicoanalitica, elementi lungamente sottaciuti come escrementi, orifizi e il lato sporco della vita quotidiana»³¹. Elementi che la civiltà vuole nascondere, come spiega Freud ne *Il disagio della società*³²: con l'acquisizione da parte dell'uomo dell'andatura eretta avviene una rimozione dei sistemi olfattivi³³, e mentre il bambino non prova ribrezzo per gli escrementi, questo invece accade per l'adulto educato a provarne disgusto. La civiltà rimuove dunque tutto ciò che a che fare con un aspetto "basso" del corpo. Queste teorie hanno forti ripercussioni sugli artisti della Body Art, i quali talvolta sembrano proprio lasciar emergere il proprio *Es* per liberarsi delle convenzioni sociali. La questione verrà approfondita successivamente.

2.2.3 Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta: inizia l'era del consumismo.

Gli anni Cinquanta si aprono con la diffusione di uno degli emblemi della comunicazione di massa: la televisione, la cui storia aveva subito una momentanea interruzione durante la Seconda Guerra Mondiale. Essa è infatti responsabile del senso di alienazione provato dall'individuo in quegli anni, nonché, attraverso l'uso degli spot pubblicitari, dell'inizio dell'era consumistica. Ciò spinge gli artisti a portare in scena gesti quotidiani,

³¹ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2013.

³² S. Freud, *Il disagio nella società*, a cura di S. Mistura, Milano, Einaudi, 2010, nota 1, p. 42 (*Das Unbehagen i der Kultur*, 1930).

³³ Secondo Freud, l'uomo primitivo avvertiva pulsioni sessuali verso la donna quando questa aveva le mestruazioni. A questi stimoli olfattivi subentrarono quelli visivi, permanenti, e avvenne una "rimozione organica" degli stimoli olfattivi.

all'apparenza banali, per smascherare «l'uso artificioso che ne fanno le *sitcom*, i serial televisivi e le pubblicità»³⁴.

Questi sono gli anni dei precari equilibri della Guerra Fredda, giocati sulla tensione tra il blocco statunitense e sovietico, dei leader assassinati (Kennedy, Malcom X, Martin Luther King), della costruzione del muro di Berlino (1961) e del primo uomo nello spazio. Sono anche gli anni dei processi di decolonizzazione e lotta contro le occupazioni militari straniere, della Guerra del Vietnam, scoppiata nel 1960 e che durerà fino al 1975 (concludendosi con la sconfitta americana). È il momento in cui si diffondono anche diversi movimenti di protesta politica e sociale a favore delle minoranze discriminate dalla società, come le lotte contro le discriminazioni razziali degli afroamericani (che hanno come leader Malcom X e Martin Luther King; da ricordare inoltre le più radicali Pantere Nere) e il femminismo che lotta per un riconoscimento di uguali diritti per le donne. Inoltre, in questo contesto di *boom economico* e della conseguente nascita del consumismo, maturano dei fenomeni culturali che diventeranno mondiali: le rivolte studentesche e operaie che sfoceranno nel *Sessantotto* e il movimento *hippie*. Alla base di questi movimenti vi era una ribellione contro la società consumistica e un desiderio di rivendicazione della libertà individuale dai ritmi imposti dal sistema produttivo. Essi contestano i valori tradizionali e la morale corrente, considerata ipocrita e repressiva, promuovono la libertà sessuale, lottano per i diritti delle minoranze discriminate. Condannano, inoltre, l'intervento militare americano in Vietnam, divenuto il simbolo dell'arroganza capitalista.

³⁴ A. Jones, *Introduzione*, in *The artist's body*, London, Phaidon, 2000 (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 29).

2.2.4 L'industria culturale e la società dello spettacolo.

In generale, in questo momento storico l'individuo inizia a sentirsi oppresso da una società che spinge verso un consumo sfrenato di beni, inducendo nella massa bisogni superflui attraverso un costante uso delle nuove tecnologie, e che conduce ad un'omologazione dei gusti. Adorno, già ne 1947, descrive bene questo processo ne *L'industria culturale*³⁵: all'apparenza può sembrare che ci sia rispetto per la molteplicità dei gusti individuali, ma in realtà questi sono già prestabiliti dall'industria culturale, essi vengono pre-costruiti dall'offerta. La differenza esistente tra i generi e i "tipi" serve solo all'industria per classificare il consumatore:

«Distinzioni enfatiche, come quelle tra film di tipo *a* e *b*, o fra le storie in settimanali a prezzo diverso, non sono tanto fondate nella realtà quanto piuttosto servono a classificare e organizzare i consumatori, a impadronirsi saldamente di loro. Per tutti è previsto qualcosa, perché nessuno possa sfuggire.»³⁶

Partendo dallo schematismo kantiano, in cui ogni individuo si crea degli schemi per comprendere la realtà³⁷, Adorno afferma che «il compito che lo schematismo kantiano aveva ancora assegnato ai soggetti, quello di riferire in anticipo la molteplicità sensibile ai concetti fondamentali, è levato al soggetto dall'industria»³⁸. La produzione industriale toglie al soggetto la capacità di pensare autonomamente, infatti i suoi prodotti sono realizzati in modo tale da poter essere consumati anche in uno stato di "distrazione". Un esempio è il film hollywoodiano, attraverso cui vengono indotti determinati bisogni nello spettatore: la casa di un certo tipo, la macchina di un determinato *brand*, etc.

³⁵ T. Adorno e M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Wuerido Verlag, Amsterdam, s.a. (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966).

³⁶ Id. p. 133.

³⁷ Il "genio" è colui che si fa un schema unico: la statua di Fidia, ad esempio, è uno schema unico.

³⁸ Id. p. 134.

Si è anche agli albori dell'epoca della *società dello spettacolo*, citando il saggio del filosofo francese Guy Debord pubblicato nel 1968. I concetti espressi, tutt'ora attualissimi, si sviluppano a partire dalla prima preposizione, un *detournement* che ricalca l'incipit de *Il Capitale* di Karl Marx: «Tutta la vita delle società, nella quale predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli»³⁹, sostituendo con *spettacoli* la parola *merci* della citazione originale. L'individuo, inteso in senso marxista come forza-lavoro, diventa egli stesso una merce. Ogni merce ha uno spazio espositivo (viene messa “in vetrina”): quello dell'uomo diventa la società. Come scrivono Pine & Gilmore in *The Experience Economy*: «Il lavoro è un teatro e ogni business è un palcoscenico»⁴⁰. Vi è una spettacolarizzazione della vita, che può essere legittimata solo attraverso l'esibizione costante. Non conta più né l'essere, né l'aver, ma l'apparire: «e senza dubbio il nostro tempo ... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere»⁴¹. La reazione degli artisti è proprio quella di voler uscire da queste logiche di mercato dove tutto è merce, non solo i prodotti culturali e artistici, ma anche il corpo umano, creando delle performance che proprio per la loro natura effimera non possono essere commercializzate. In realtà si vedrà successivamente come di queste vengano vendute riproduzioni fotografiche e video, rientrando anch'esse nel mercato dell'arte. Gli artisti reclamano la propria identità individuale per staccarsi dalla massa omologata, riappropriandosi del proprio corpo, talvolta in modo violento; oppure denunciano questo abuso del corpo come merce trasformandosi egli stessi in “oggetti” su cui il pubblico può agire, fisicamente o attraverso uno sguardo voyeuristico.

³⁹ Debord G., *La Société du spectacle*, Parigi, Champ Libre, 1971. (trad. it. La società dello spettacolo, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 23).

⁴⁰ Pine II B. J., Gilmore J. H., *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston. (Trad. It. L'economia delle esperienze, Milano, Etas, 2000).

⁴¹ G. Debord, *La Société du spectacle*, Parigi, Champ Libre, 1971. (trad. it. La società dello spettacolo, Firenze, Vallecchi, 1979, preambolo, p. 21).

2.3. CODICI E MEZZI IN EVOLUZIONE.

Un'altra invenzione che ha rivoluzionato la storia dell'uomo tra Ottocento e Novecento è la fotografia: nata ufficialmente nel 1839, nel Novecento diventerà alla portata di tutti grazie alla diffusione della piccola e maneggevole Leica⁴². Con l'avvento di questo mezzo la pittura viene liberata definitivamente dallo svolgere il compito di *mimesis* della natura, affidato ora alla fotografia. La *prospettiva* inizia a perdere valore: l'ambiente circostante, dopo le invenzioni tecnologiche e scientifiche citate precedentemente, viene riscoperto mutevole e relativo dall'uomo moderno, e perciò non può più essere rappresentato attraverso un punto di vista unico, assoluto e limitato. Gli artisti del Novecento sentono che i materiali e le tecniche usati dall'arte del secolo precedente ora non sono più adeguati per esprimersi e avvertono la necessità di andare *oltre*. Con le Avanguardie storiche la realtà rientra prepotentemente nella tela: questa volta non più sotto forma di imitazione, ma materialmente e fisicamente come un tutt'uno con l'opera.

2.3.1 La realtà entra nella tela, la realtà si fa arte.

È il 1912 quando Pablo Picasso crea *Natura morta con sedia impagliata*, sostituendo la rappresentazione pittorica della sedia con l'inserimento di un pezzo di tela cerata la cui lavorazione riproduce l'impagliatura delle sedie. Nasce così la tecnica del *collage*, che consiste nel prelievo di materiali già esistenti nella realtà (carte, pezzi di giornale, legno, o altro) e nella loro incorporazione all'interno del quadro. Come scrive Pugliese «la scelta di utilizzare materiali extra-artistici corrisponde alla necessità di esplorare nuove possibilità nonché di superare i limiti delle tecniche tradizionali inserendo elementi di realtà nella composizione»⁴³. L'apparizione del collage, inoltre, «costituisce uno dei

⁴² La Leica fu inventata nel 1913 da Oskar Barnack, il quale riuscì a costruire un apparecchio fotografico in grado di esporre fotogrammi di dimensioni 24x36 mm sulla pellicola cinematografica larga 35 mm. Ebbe un successo enorme e fu eletta anche a simbolo del fotogiornalismo.

⁴³ M. Pugliese, *Tecnica mista: materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, B. Mondadori, 2006, p. 71.

momenti chiave dell'arte moderna e ha l'effetto di un'autentica rivelazione perché mette radicalmente in crisi la logica stessa della rappresentazione tradizionale»⁴⁴. Questa tecnica, utilizzata anche da Braque nello stesso anno, verrà poi adottata dai futuristi, che si servono soprattutto di titoli e pezzi di giornale, dai dadaisti, dai surrealisti.

Il passo successivo, e da cui non si potrà più tornare indietro, viene intrapreso da colui che rivoluzionerà per sempre il concetto e la funzione di arte: Marcel Duchamp. L'artista espone nel 1913 il suo primo *ready-made*⁴⁵, *Ruota di bicicletta* (fig. 2): prelevando un oggetto della realtà quotidiana (una ruota di bicicletta che pone sopra uno sgabello) e ricontestualizzandolo nel contesto proprio dell'arte, egli innalza la realtà al grado di opera d'arte.



Figura 2. Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913 (originale perduto).

⁴⁴ M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, B. Mondadori, 2001, p. 133.

⁴⁵ Espressione inglese che significa "già fatto".

2.3.2 Verso l'esibizione del sè.

L'interdisciplinarietà tra le varie pratiche artistiche (danza, musica, teatro) che caratterizzerà anche la Body Art, deriva dalle Avanguardie storiche, in particolare dalle serate dadaiste al Cabaret Voltaire. Questo locale, aperto a Zurigo nel 1916 dal regista teatrale Hugo Ball e la sua compagna, voleva fungere da luogo di ritrovo per gli artisti e gli intellettuali, come si evince dal comunicato diffuso giorni prima dell'apertura:

«Cabaret Voltaire. Sotto questo nome un gruppo di giovani artisti e scrittori si è formato con lo scopo di creare un centro per l'intrattenimento artistico. L'idea del cabaret è che gli artisti ospiti offrano esibizioni musicali e letture negli incontri quotidiani. I giovani artisti di Zurigo, qualunque sia il loro orientamento, sono invitati a partecipare mediante suggerimenti e contributi di ogni tipo»⁴⁶.

Come scrive Angela Vettese:

«Dal ceppo delle serate futuriste e dadaiste nasce invece l'assunzione in quanto opera di manifestazioni di gruppo rivolte [...] a stupire i borghesi e a creare un processo in cui il singolo autore stimola la partecipazione collettiva, e consente che la propria opera abbia margini indefiniti»⁴⁷.

Serate di questo genere erano tipiche anche del Futurismo, delle quali la prima ebbe luogo nel 1910 a Trieste. All'insegna dello scandalo, in una costante fusione di poesia, musica, teatro e arte, gli artisti interagivano con il pubblico, istigandolo a reazioni forti, talvolta violente. È in questi contesti che nasce un nuovo modo di approcciarsi allo spettatore, al quale è richiesta una fruizione attiva e non una semplice osservazione passiva.

⁴⁶ Descrizione libro *Sempre DADA. DADA per sempre* di Gianni Eugenio Viola: www.arborsapientiae.com/libro/8835/sempre-dada-dada-per-sempre-collana-biblioteca-delle-avanguardie.html

⁴⁷ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 191.

Le radici dell'esposizione del sé si possono ritrovare negli autoritratti fotografici di Duchamp, Dalì, Schiele. Quest'ultimo assume spesso pose teatrali, alza le mani in alto come se stesse danzando, studia le espressioni del viso spesso esagerate e ostentate, come in *Uomo che fa le smorfie (Autoritratto)*, fotografia del 1910 scattata dal suo amico Tricka. Con Duchamp avviene anche una manipolazione del sé esibito, come accade in *Tonsure* del 1919, dove si fa fotografare la nuca con rappresentata una stella creata attraverso la rasatura dei capelli. Un'altra fotografia, scattata sempre da Man Ray nel 1921, lo ritrae travestito da Rose Sélavy (fig. 3), mentre indossa un cappello da donna (di proprietà di Germaine Everley, di cui Picabia fu amante⁴⁸). La foto viene ritoccata successivamente dallo stesso Duchamp che assottiglia le mani.



Figura 3. Marcel Duchamp è Rose Sélavy, fotografato da Man Ray a New York, 1920-21.

È quindi con le Avanguardie storiche che il corpo, inteso come parte di una realtà che si voleva “incorporare” all’opera, inizia a mostrarsi e conquistare via via sempre più centralità.

⁴⁸ L. Vergine, *Body art e storie simili, cit.*, didascalia foto, p. 12.

2.3.3 Uscita dalla tela e discesa dal piedistallo.

L'uscita del corpo dalla tela, prima solo rappresentato su di essa, inizia ad avvenire in maniera più concreta con Jackson Pollock, la cui tecnica, definita *dripping*⁴⁹, nasce nel 1947 e impone una riconsiderazione del rapporto tra corpo e opera. Egli introduce novità rivoluzionarie: sposta la tela dal cavalletto a terra, e soprattutto crea l'opera camminando attorno ad essa e lasciando sgocciolare il colore da pennelli o direttamente dai contenitori. Ciò che muta rispetto alle creazioni artistiche del passato è la rilevanza assunta non più solamente dal prodotto finale, ma anche dall'*azione* generatrice, identificabile nel movimento del corpo attorno alla tela. Quest'*azione* viene avvalorata e diffusa dalle fotografie pubblicate sulla rivista *Life* nel 1949 che documentavano il procedimento usato da Pollock (fig. 4), e dal video esposto al MoMA di New York che mostrava l'artista intento nel creare l'opera.



Figura 4. Jackson Pollock fotografato per la rivista *Life*, 1949.

Il corpo salta fuori dalla tela con un balzo, ci gira attorno, e poi la attraversa violentemente: è il 1955, e Saburo Murakami si esibisce nella performance *At One Moment Opening Six Holes*, perforando di corsa col proprio corpo una fila di schermi di

⁴⁹ Termine inglese che significa *sgocciolamento*.

carta fissati ad un'intelaiatura di legno e posti uno dopo l'altro. Murakami non è l'unico artista del Gruppo Gutai⁵⁰ che si è avvalso del corpo per la sua arte: Kazuo Shiraga, nell'azione *Challenging Mud* del 1955, si rotola nel fango in una lotta contro la materia. Il corpo, una volta riappropriatisi della propria autonomia come mezzo espressivo, può essere adoperato anche come pennello per dipingere: questo è l'uso che ne fa Yves Klein. La prima volta che egli si avvale di un corpo umano come pennello è nel 1958, dove a casa di un amico, davanti ad un pubblico, ordina ad una modella nuda di ricoprirsi di blu I.K.B.⁵¹ e di trascinarsi su un grande foglio bianco appoggiato sul pavimento, così da lasciare la sua impronta. Dal 1960 queste creazioni prenderanno il nome di *Antropometrie* (fig. 5), e verranno realizzate non solo con impronte dei corpi di modelle, ma anche dello stesso artista.

Il ruolo assunto nella storia dell'arte dalla *modella* è da sempre fondamentale: poteva essere rappresentata in modo verosimile oppure idealizzata secondo lo sguardo del pittore, in entrambi i casi si trattava di un tramite tra l'artista e la realtà circostante. Piero Manzoni decide di nobilitare questo corpo, impiegato solitamente come mero strumento utile alla riproduzione (fedele o meno) della realtà, trasformandolo in opera d'arte. Per ottenere questo egli firma le modelle (fig. 6): come per i *ready-made* di Duchamp, è sufficiente la firma dell'artista per trasformare un oggetto o una persona in opera d'arte. Manzoni compirà quest'operazione anche con personaggi famosi: tra i tanti, firmerà Umberto Eco. Questi corpi si tramutano così in sculture viventi che scendono dal piedistallo e camminano sul terreno della quotidianità mantenendo tuttavia un'aura speciale: vita e arte confluiscono in una sola opera, e, andando contro la possibilità di

⁵⁰ Il movimento nacque nel 1954 in Giappone, fondato da Jiro Yoshihara. Nel manifesto del gruppo vi è spiegato che «nell'arte Gutai, lo spirito umano e la materia si stringono la mano». La relazione tra corpo e spiritualità si ritrova sia nelle arti marziali, sia nella filosofia orientale.

⁵¹ International Klein Blue, il colore brevettato da Klein e che userà in molte sue opere.

riproducibilità tecnica temuta da Benjamin, Manzoni investe questi corpi di una nuova aura conformata ai dettami della società contemporanea.

È grazie a queste premesse se la funzione del corpo viene rivalutata, iniziando ad essere considerato «non più come mero “contenuto” dell’opera, ma come vero e proprio strumento, alla stregua di una tela, di un pennello, di una cornice o di una superficie»⁵².

Inoltre, gli artisti ora si possono sentire liberi «di presentare sé stessi in carne ed ossa, esasperando il potere sciamanico della fisicità o usandola come via per rendere pubblico un disagio»⁵³.



Figura 5. Yves Klein mentre dipinge una modella durante la realizzazione di una *Antropometrie*, c. 1960..



Figura 6. Piero Manzoni firma una sua *Scultura vivente*.

⁵² T. Warr, *Il corpo dell’artista*, cit., p. 11.

⁵³ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 195.

CAPITOLO III

IL CORPO DELL'ARTE, IL CORPO NELL'ARTE

*«Sia che si tratti del corpo altrui sia che si tratti del mio, non ho altro modo di conoscere il corpo umano
che viverlo, cioè assumere sul mio corpo il dramma che mi attraversa e confondermi con esso»*

Maurice Merleau-Ponty⁵⁴

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 231. (trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003).

3.1 LA NASCITA DELLA BODY ART.

È difficile stabilire una data esatta di nascita della Body Art, tuttavia indicativamente essa si sviluppa a livello internazionale, sia in Europa che negli Stati Uniti, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Un primo tentativo di una sua ‘formalizzazione’ si può ritrovare nella rivista *Avalanche*: qui il critico Willoughby Sharp riporta una definizione della corrente intesa come un’arte in cui il corpo umano diviene «il soggetto e l’oggetto dell’opera»⁵⁵. Il primo numero della rivista, pubblicato nell’autunno del 1970, presentava Joseph Beuys in copertina ed era in gran parte dedicato alla Land Art (chiamata in questo caso Earth Art), con interviste e approfondimenti sul lavoro di Carl Andre, Jan Dibbets, Michael Heizer, Robert Smithson e Dennis Oppenheim. In un articolo intitolato “*Body works*” Sharp analizza l’attività di artisti che “utilizzano il proprio corpo come materiale scultoreo”⁵⁶, tentando di analizzare una tendenza che si stava via via affermando sulla scena artistica. Inoltre, tra i diversi contenuti della pubblicazione vi erano delle discussioni con Denis Oppenheim, artista che si può considerare un “ponte” tra la Land Art e la Body Art. L’indagine di quattro pagine tentava anche di proporre una sorta di classificazione delle varie modalità dell’uso del corpo in arte: “*Body As Tool*” (Barry Le Va), “*The Body As Place*” (Vito Acconci, Dennis Oppenheim), “*The Body As Backdrop*” (Bruce Nauman, William Wegman), “*The Body As Object*”, e “*The Body in Normal Circumstances*”⁵⁷. Il numero successivo del 1971 portava il titolo anticipato dall’articolo della precedente pubblicazione: “*Body Works*”.

⁵⁵ H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames Hudson, (trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006, p.565).

⁵⁶ <http://www.designers-books.com/avalanche-1970-1976/#> (Ultima consultazione: 15/10/2015)

⁵⁷ <http://www.primaryinformation.org/product/avalanche-2/> (Ultima consultazione: 15/10/2015)

3.1.1 Il teatro, la danza, la musica.

Lo svilupparsi dell'industria dello spettacolo e l'imperante mercificazione hanno delle ripercussioni su diverse pratiche artistiche, dalla danza, alla musica, al teatro. Le arti avvertono la minaccia del consumismo, il quale vuole sottoporle alle sue leggi produttive, e iniziano a fondersi e confondersi, quasi volessero unirsi in una lotta basata su stimoli comuni ma che fa perdere loro le tradizionali distinzioni. Il confine tra teatro e arte si fa labile nel postmoderno, e in particolare con l'avvento della Body Art. Come dichiara Claes Oldenburg: «Non riesco più a vedere così netta la distinzione tra teatro e arti visuali. Le distinzioni sono una malattia della civilizzazione»⁵⁸. Alla base della maggior parte delle performance di Body Art vi è una volontà di instaurare un rapporto con lo spettatore, al quale è spesso richiesta una partecipazione attiva. Questo desiderio deriva innanzitutto dal *Teatro della crudeltà*, una forma di teatro pensata negli anni trenta del Novecento da Antonin Artaud, il quale spiega:

«Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro.»⁵⁹

Le pratiche teatrali che si sviluppano nel secondo Novecento si rifanno proprio ad Artaud: un esempio è il Living Theatre, fondato nel 1947 a New York da Judith Malina e da Julian Beck. Un primo spettacolo che si rifà al *Teatro della crudeltà* è *The Brig*, di Kenneth H. Brown, allestito nel 1963 e presentato l'anno successivo in Europa. Il titolo fa riferimento alla prigione per marines indisciplinati, dove vige la legge della violenza fisica e

⁵⁸ *Sull'uso dell'arpa nella «scena fantastica» di Shakespeare: il «sogno» musicale di Britten*, Alessandra Robles, in <http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/8/12/VeneziaArti/24/111> (Ultima consultazione: 16/10/2015)

⁵⁹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 6 e 8.

psicologica: insulti e pugni nello stomaco, i quali vengono realmente dati e ricevuti dagli attori. Judith Malina scrive nelle sue note di regia: «Prendiamo ad esempio quei colpi allo stomaco che divengono nel dramma punti tanto cruciali. L'attore si trasforma grazie ad essi in uno *strumento di comunicazione di nuovo tipo*»⁶⁰. E prosegue: «la contrazione del suo corpo [dell'attore] si ripete *dentro* il corpo dello spettatore»⁶¹. Emerge da queste parole la volontà di voler scuotere il pubblico e creare un legame con esso. Quest'aspetto si riscontra anche nel teatro del polacco Jerzy Grotowski: secondo il regista lo spettacolo viene costruito a partire dal *rapporto* con l'attore, ciò che conta è l'*incontro*, che trasforma il teatro come esperienza di vita autentica. Peter Brook nel 1968 scrive che in Grotowski «il rapporto tra attore e pubblico è simile a quello che si instaura tra sacerdote e fedeli»⁶². E ciò rimanda alla mente la performance *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* del 1960 di Piero Manzoni: l'artista, dopo aver “firmato” delle uova lasciando sopra di esse la sua impronta del pollice, le distribuiva al pubblico affinché le mangiassero in una sorta di “eucarestia artistica”. Una delle più famose body artist, Marina Abramovic, afferma: «Senza il pubblico, la performance non ha alcun senso perché, come sosteneva Duchamp, è il pubblico a completare l'opera d'arte. Nel caso della performance, direi che pubblico e performer non sono solo complementari, ma quasi inseparabili»⁶³.

In questi anni non avvengono contaminazioni solo tra teatro e arte, ma anche con la danza e la musica. In particolare è con il Judson Dance Theatre⁶⁴ che azioni quotidiane, talvolta banali, vengono usate come passi di danza assumendo un nuovo significato e, attraverso

⁶⁰ R. Alonge, *Il teatro dei registi: scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma, Laterza, 2006, p. 150, (corsivo mio).

⁶¹ *Cit.*

⁶² *Cit.*, p. 155.

⁶³ <http://www.pacmilano.it/exhibitions/marina-abramovic-the-abramovic-method/> (Ultima consultazione: 16/10/2015)

⁶⁴ Collettivo di danzatori, coreografi, musicisti, poeti, artisti visivi, attivo principalmente tra il 1962 e il 1964 a Greenwich Village, New York. Ricordato come l'inizio della *postmodern dance*, il gruppo si distaccò dal balletto tradizionale e la *modern dance*, rivoluzionando le certezze consolidate sulla danza.

la loro ripetizione, trasformate in azioni “rituali”. Questa pratica si può ritrovare nel lavoro di Vito Acconci, artista sia della Body che della Video Art che ha partecipato in prima persona agli incontri del Judson Dance Theatre. Nelle prime performance di Contact Improvisation (tra il 1972 e il 1976) i ballerini, spesso in coppia, ad ogni contatto improvvisavano dei passi, talvolta coinvolgendo il pubblico. Karen Schaffman, esperta di storia della danza, spiega come nella Contact Improvisation sia «il corpo collettivo a fare da coreografo»⁶⁵. L'improvvisazione, l'immediatezza, il flusso del divenire lasciato scorrere e non premeditato sono caratteristiche tutte riscontrabili nella pratica dell'*happening*, termine coniato da Allan Kaprow. Questo si ritrova nel titolo della sua performance *18 happenings in six parts* avvenuta alla Reuben Gallery di New York nel 1959, in cui il pubblico era invitato a svolgere diverse attività: erano prestabiliti il luogo (suddiviso in tre ambienti, caratterizzati da un sottofondo di musica e poesie e da proiezioni sulle pareti) e le istruzioni date ai visitatori, ma il tutto manteneva comunque un aspetto di casualità legato all'imprevedibilità del comportamento dei singoli. Nonostante il termine sia stato inventato successivamente, già nel 1952, al Black Mountain College, avveniva *Theater Piece No. 1*, un *happening* che prevedeva la commistione di danza, musica, poesia e arte. Il musicista John Cage teneva una lezione, mentre Merce Cunningham (coreografo e suo compagno di vita) con altri ballerini danzava tra il pubblico; allo stesso tempo Charles Olson e Mary Caroline Richards enunciavano le loro poesie e Rauschenberg proiettava diapositive dei suoi quadri. La commistione tra arte e musica era già avvenuta in passato, in particolare con un precursore della Body Art, Yves Klein, il quale nella sua performance *Sinfonia Monotona* prevedeva venti minuti di riproduzione di una sola nota, e altri venti successivi di silenzio, mentre le modelle dipinte di blu creavano le sua famose *Antropometrie*.

⁶⁵ A. Jones, *Introduzione de Il corpo dell'artista*, cit., p. 26.

3.1.2 Fluxus.

Il desiderio di abbattere le barriere tra le varie discipline artistiche ha contraddistinto il movimento Fluxus, nato agli inizi degli anni Sessanta, il cui nome ne lascia già intendere la caratteristica principale: la “fluidità”. Fluxus, sviluppatosi sia negli Stati Uniti che in Europa, difficilmente si può rinchiudere in una griglia temporale. Esso prevedeva degli intenti comuni, tra cui la volontà di avvicinare, talvolta sovrapponendola perfettamente, l’arte con la vita, ma le modalità attraverso cui si manifestavano trovavano forma in pratiche artistiche molto diverse tra loro. L’artista fluxus Dick Higgins elabora la nozione di *Intermedia*, diversa da quella di *Multimedia*: in quest’ultima si intende la combinazione di vari materiali in un’unica opera (ciò si riscontra nei *collage* cubisti), mentre con *Intermedia* Higgins si riferisce alla presenza di diverse pratiche artistiche che insieme concorrono alla realizzazione dell’opera (un esempio è la Poesia visuale, combinazione di letteratura e arti visive)⁶⁶. Molti nomi di Fluxus si potrebbero far rientrare nella corrente della Body Art per il loro uso del corpo in performance artistiche: il già citato Allan Kaprow, Yoko Ono, e Joseph Beuys, il quale peraltro sfugge ad una collocazione definitiva. È il 1964 quando Yoko Ono sale su un palcoscenico alla Yamaichi Concert Hall di Kyoto e invita il pubblico a tagliarle i vestiti (fig. 7). Pezzo dopo pezzo, l’artista viene svestita progressivamente, arrivando a doversi coprire il seno con un braccio, spogliata da ogni barriera protettiva che la separa dalle persone circostanti. La performance potrebbe essere interpretata come un donarsi al suo pubblico; tuttavia, nella società contemporanea, il vestito è simbolo di ciò che protegge la nostra intimità dallo sguardo altrui: l’atto di tagliare i vestiti ad un estraneo fino a denudarlo, è una violazione dell’individuo e assume una valenza maggiormente negativa nel momento in cui l’individuo in questione è donna, la quale subisce, immobile. Yoko Ono porta in scena la visione della donna-oggetto

⁶⁶ R. Kostelanetz e H. R. Brittain, *A Dictionary of the Avant-gardes*, Psychology Press, 2000.

promulgata dalle televisioni, dal cinema e dalle pubblicità di quegli anni, in un clima contraddistinto dal diffondersi di ideali femministi che lottavano per la rivendicazione dei diritti delle donne.



Figura 7. Yoko Ono, *Cut piece*, 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto.

L'anno successivo, alla Galerie Schmela di Düsseldorf, Joseph Beuys presentò la performance *How to explain pictures to a dead hare* (*Come spiegare i quadri a una lepre morta*). Con la testa coperta di miele e lamine d'oro, egli teneva tra le braccia una lepre morta e cercava di spiegarle i quadri, parlandole senza emettere suoni ma muovendo solo le labbra e facendole toccare le opere con le zampe. Secondo l'artista la lepre riusciva a comprenderli meglio di un essere umano, il quale è inevitabilmente condizionato dalla razionalità⁶⁷. Una performance successiva, del 1974, intitolata *I like America and America likes me* (*Amo l'America e l'America ama me*) e tenutasi alla Renè Block Gallery di New York vede Beuys convivere con un coyote per cinque giorni (fig. 8).

⁶⁷ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000. (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 76)



Figura 8. Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974, Renè Block Gallery, New York.

Egli arriva all'aeroporto di New York avvolto in una coperta di feltro, e poiché si rifiuta di toccare il suolo americano, si fa portare da un'ambulanza fino alla galleria. Qui vi sono dei giornali sparsi a terra, copie del *Wall Street Journal*, emblema del capitalismo americano, mentre il coyote rappresenta la natura e può essere associato all'America del selvaggio West. Beuys, in vesti quasi sciamaniche, agisce da mediatore tra queste due facce del continente. All'inizio l'artista e l'animale si scrutano vicendevolmente, il distacco tra i due interrotto solo da alcuni gesti di Beuys, giungendo poi ad una reciproca tolleranza che culmina in un sorta di legame.

Un altro aspetto in comune tra Fluxus e la Body Art, è proprio la messa in scena della quotidianità, di movimenti semplici, talvolta ripetitivi, che un individuo compie nella sua vita. L'intenzione era quella di rappresentare gesti consuetudinari spesso snaturati dalla società dei consumi e spettacolarizzati nelle pubblicità, come il momento del pranzo. Proprio da queste premesse nasce la performance *Identical Lunch* di Alison Knowles, che consisteva nel mangiare "lo stesso cibo alla stessa ora nello stesso posto". Come spiega la stessa artista in un'intervista condotta dallo Smart Museum of Art,⁶⁸ il tutto è nato in modo molto casuale, come spesso accadeva nelle opere Fluxus. L'amico artista Philip Corner notò che lei consumava ogni giorno lo stesso pasto: «un panino al tonno su pane

⁶⁸ Link alla video-intervista: <https://vimeo.com/36770058> (Ultima consultazione: 19/10/2015)

tostato con burro e lattuga, senza maionese, e una tazza di zuppa o un bicchiere di latticello [ndr traduzione dall'inglese *buttermilk*]⁶⁹. Invitò quindi amici e artisti, e chiunque desiderasse unirsi a lei, nella consumazione giornaliera dello stesso pranzo, in un atto di condivisione che comprendeva anche lo scambio di pensieri e idee.

Il cibo e l'azione di mangiare, a cui vengono associati di volta in volta significati differenti, si possono ritrovare in vari lavori (basti ricordare *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* di Piero Manzoni citata precedentemente) e in altre performance degli anni Sessanta. In quella del 1964 di Carolee Schneemann, intitolata *Meat Joy*, polli, pesce crudo, e salsicce alludono metaforicamente al tripudio della carne e del piacere: in una sorta di accoppiamento orgiastico, i performers seminudi si strofinano tra loro usando vari oggetti e cibi, a breve distanza dal pubblico, il quale ne era al contempo disgustato e attratto.

3.2 CORPO FEMMINILE, CORPO FEMMINISTA.

«Non sono solo una creatrice di immagini, ma studio il valore della carne come immagine e come materiale con cui ho scelto di lavorare»⁷⁰. Con queste parole Schneemann affermava la propria volontà di usare il corpo come mezzo, e al tempo stesso supporto, per la propria creazione artistica. La rivendicazione del diritto ad usare il proprio corpo in modo libero e autonomo va di pari in passo con la lotta per la difesa dei diritti delle donne: sono gli anni del femminismo, e, poiché come si è già visto l'arte non è oggettiva ma assorbe gli stimoli generati dalla società del proprio tempo, essere artista donna in quel periodo storico significava spesso diventare portavoce di questo desiderio di emancipazione femminile. Ne è un chiaro esempio la performance di Schneemann *Interior Scroll* del 1975, avvenuta nell'East Hampton, a New York, e successivamente al

⁶⁹ <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1126> (Ultima consultazione: 19/10/2015)

⁷⁰ Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, 1979.

Telluride Film Festival in Colorado. L'artista, in piedi su un tavolo e completamente nuda, recitò un testo dal titolo “*Cézanne era un gran pittore*” trascritto su un rotolo di carta che tirava fuori progressivamente dall'interno della sua vagina (fig. 9).



Figura 9. Carolee Scheemann, *Interior Scroll*, 1975, East Hampton, Long Island.

Il testo era ironico e femminista, e alludeva alla situazione della donna nell'arte, spesso poco considerata rispetto ai colleghi uomini. Un'azione che poteva risultare eccessiva e scioccante, e per molti di difficile comprensione. In realtà già nel 1866 l'organo femminile era stato protagonista di un'opera, rappresentato con estremo realismo da Gustave Courbet nel quadro *L'Origine del mondo* (fig. 10).



Figura 10. Gustave Courbet, *L'origine du Monde*, 1866, Musée D'Orsay, Parigi.

Da sempre emblema della procreazione e della maternità, nel caso di *Interior Scroll* la vagina è mostrata non solo come fonte di vita umana, ma anche di creazione artistica. La donna artista degli anni Settanta rivendica il proprio diritto di fare arte, al pari dei propri colleghi uomini, e lo fa in modo chiaro e diretto, talvolta con gesti di forte impatto, ma inevitabilmente necessari.

Un messaggio simile era stato anticipato dall'azione di Shigeko Kubota, la quale dieci anni prima, nel 1965, dipinse su un supporto orizzontale posto a terra, accovacciata, con un pennello inserito nella vagina (*Vagina Painting*, New York, fig. 11).



Figura 11. Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965, “Perpetual Fluxfest”, New York.

La performance di Kubota appare sicuramente come una sorta di presa in giro della pratica artistica adoperata da Pollock, il quale dipingeva dall'alto con la tela appoggiata sul pavimento. Egli fu sempre considerato come una figura eroica, l'emblema del “macho” americano e Kubota scelse proprio una tecnica che ricordava quella del *dripping*, ma si distingueva per l'uso di un mezzo atipico di creazione dell'opera: il proprio genitale femminile. Quest'ultimo non diventa solo il simbolo dell'essere donna, ma il gesto dell'artista conduce la mente dello spettatore al ciclo mestruale, il quale è solitamente etichettato dalla società come un momento femminile da nascondere alla vista, e di cui le donne devono provare un certo imbarazzo. Kubota si rifà anche alle

modelle di Klein usate come pennello per dipingere: in quest'ultimo caso, però, il corpo della donna è un mero oggetto funzionale alla creazione dell'opera dell'artista, mentre Kubota si riappropria del proprio corpo in modo autonomo e sfacciato.

Valie Export nel 1969 in *Genital Panic* si presenta seduta su una sedia a gambe aperte, completamente vestita ad eccezione dell'unico punto che "dovrebbe" essere nascosto: la vagina. Per chi e perché "dovrebbe" essere nascosto? Cercando una risposta tra gli studi antropologici, probabilmente quando l'uomo ha iniziato ad assumere una posizione eretta, e a trasformarsi da quadrupede a bipede, ha sentito il bisogno di coprire i propri genitali. Export in tal modo mette in discussione questo tabù, peraltro un'intenzione diffusa in quegli anni. Non si deve dimenticare il periodo storico-culturale in cui viene fatta questa performance: è l'anno del Festival di Woodstock⁷¹, svoltosi a Bethel, una piccola cittadina dello stato di New York, che voleva sancire il movimento *hippie* diffusosi dagli anni Sessanta e la volontà di una società alternativa, priva di violenza e basata su ideali pacifisti, che non fosse guidata dal consumismo e dal mito del denaro. In questi anni la parola chiave sembra essere *contestazione*⁷²: c'è una sorta di insofferenza verso le regole imposte dalla società e verso i modi di vivere che quest'ultima stabiliva. Questa inquietezza generale sfociò nei movimenti di rivendicazione dei diritti, legati alla difesa degli afroamericani e delle donne. Ed è proprio nell'ambito del femminismo che si possono far rientrare i lavori di queste artiste. Nel 1971, alla California State University, si tiene il *Feminist Art Program* (FAP), un programma educativo co-prodotto da Miriam Schapiro e Judy Chicago, la quale l'anno precedente aveva già diretto il programma sperimentale al Fresno State College sul quale si baserà il FAP. Judy Chicago racconta di

⁷¹ "Three days of peace and music" ("Tre giorni di pace e musica") era il nome del Festival musicale.

⁷² Tutto ebbe inizio nel 1964, quando a Berkeley in California, dopo l'arresto di un giovane di nome Jack Weinberg che distribuiva volantini politici, l'università venne occupata e fu fondato il Free Speech Movement (FSM). L'agitazione si diffuse in diverse università americane, fino a culminare nelle varie proteste del Sessantotto, tra cui quella principale contro la Guerra del Vietnam, considerata l'emblema di tutto ciò che di negativo poteva esserci nella società americana.

un episodio accaduto all'inizio dei suoi studi universitari alla UCLA, nei primi anni Sessanta. Il primo giorno di lezione, il professore disse che alla fine del semestre avrebbero parlato dei contributi delle donne. Chicago restò molto delusa quando l'ultimo giorno l'insegnante entrò in classe e disse: "I contributi delle donne? Nessuno"⁷³. Questo episodio la fece riflettere sul ruolo della donna nella società e nell'arte e contribuì alla nascita del programma dedicato a sole donne. L'8 Novembre 1971 le venticinque studentesse iniziarono a lavorare sul progetto *Womanhouse*, che aprì al pubblico a gennaio dell'anno successivo⁷⁴. Questo aveva come location un palazzo di Los Angeles con diverse camere, del quale ogni artista si scelse uno spazio dove presentare la propria visione dell'essere donna attraverso l'arte. Tra le partecipanti vi era Faith Wilding, la quale presentò la performance *Waiting (Aspettare)*, in cui seduta con le mani sul grembo e in atteggiamento passivo, si dondolava avanti e indietro elencando tutte le attese nella vita di una donna. La sua voce diventava quasi come una cantilena, quasi fosse un automa che meccanicamente elencava non solo quello che una donna aspetta per sé stessa ("aspettare di diventare grande/...aspettare di mettere il reggiseno, aspettare la prima mestruazione/..."⁷⁵), ma soprattutto tutto ciò che la società si aspetta da una donna: il matrimonio, che aspetti il marito di ritorno a casa dopo il lavoro, che abbia un figlio e lo cresca, etc. L'arte femminista continuò ancora per i primi anni Settanta, come nel caso della performance *Ablutions*, risultato della collaborazione di Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel e Aviva Rahmani, che metteva in scena la ricostruzione di uno stupro e denunciava in questo modo la violenza sulle donne. Quest'ultimo è un tema che

⁷³ J. Chicago, "Made in California: Feminist Art Education", 3 Marzo 2001, in: <http://judychicago.arted.psu.edu/wp-content/uploads/2013/10/Made-in-California-Feminist-Art-Education-20010303-Box-11-101.pdf>

(Ultima consultazione: 26/10/2015)

⁷⁴ *Guide to the California Institute of the Arts Feminist Art Materials Collection 1971-2007 [bulk 1972-1977]*, California Institute of the Arts Archive, in: <https://calarts.edu>

(Ultima consultazione: 27/10/2015)

⁷⁵ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000. (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 137).

ricorrerà spesso nell'arte femminista, soprattutto nell'opera di Ana Mendieta, artista di origine cubane. Scossa da una terribile vicenda avvenuta all'Università dello Iowa, in cui una studentessa era stata violentata e uccisa, decise di proporre una performance che impedisse alle persone di relegare gli episodi di stupro a qualcosa di generico che non li toccasse di persona. In *Rape Scene (Scena di stupro)* del 1973, l'artista invitò alcune persone nel suo appartamento a Moffit Street a Iowa City. Gli invitati, giunti davanti all'entrata, trovarono la porta socchiusa. All'interno, la stanza era buia, con un'unica luce che illuminava Mendieta, nuda dalla vita in giù, distesa supina su un tavolo, legata e sporca di sangue, circondata, a terra, da piatti rotti e altrettanto sangue (fig. 12).



Figura 12. Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973, Moffit Street, Iowa City.

Le persone restarono sconvolte dalla simulazione dello stupro, e lo scopo della performance, il senso della sua messa in scena, veniva così raggiunto: le coscienze assopite venivano risvegliate. L'artista è famosa anche per la sua serie *Siluetas*, iniziata dal 1974, composta da diverse fotografie che rappresentano la sagoma femminile creata attraverso diversi mezzi e materiali: scavando la terra con il proprio corpo e lasciandone una traccia, ricoprendolo di fango, ricreandolo con degli elementi provenienti dalla natura. Utilizzando il suo corpo come punto di partenza, sia come calco sia presente

fisicamente, dava origine a forme composte di sangue, legno, terra, polvere da sparo, fango, ghiaccio, fiori, foglie, sabbia, etc. L'artista a soli dodici anni fu costretta a lasciare la sua terra natia, Cuba, per trasferirsi in Iowa dove passò l'adolescenza attraverso diversi orfanotrofi e famiglie. Questo profondo legame con la natura le serviva per riavvicinarsi alle proprie origini da cui era stata sradicata e a causa di cui sentiva un vuoto dentro, come lei stessa afferma:

«My exploration through my art of the relationship between myself and nature has been a clear result of my having been torn from my homeland during my adolescence. The making of my silueta in nature keeps (make) the transition between my homeland and my new home. It is a way of reclaiming my roots and becoming one with nature. Although the culture in which I live is part of me, my roots and cultural identity are a result of my Cuban heritage.»⁷⁶

Un'altra artista femminista fu Mierle Laderman Ukeles, la quale si chiedeva: «Finita la rivoluzione, chi butterà l'immondizia il lunedì mattina?»⁷⁷. Ukeles lottava per dare dignità alla figura della donna come artista e al contempo madre e moglie, per dimostrare come fosse possibile essere entrambe senza dover sacrificare la propria passione per adempiere al ruolo che la società patriarcale prevedeva per le donne. I suoi principi si ritrovano nel *Manifesto for Maintenance Art*, scritto nel 1969. Decise di dare visibilità a tutti quei lavori considerati *dirty works*, come ad esempio lavori di pulizia della casa, che venivano spesso svalorizzati o semplicemente ignorati. Tra questi vi facevano parte i lavori di pulizia di luoghi pubblici, tra cui quelli di un museo: il contributo dato da questi lavoratori viene solitamente ignorato dalla società. In *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (Hartford, Connecticut, 1973), ad esempio, Ukeles si esibì in

⁷⁶ <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=717&id=7> (Ultima consultazione: 27/10/2016)

⁷⁷ Mierle Laderman Ukeles, *The Garbage Girls*, 1991.

pulizia di luoghi pubblici (strade, pavimenti di musei) e svolse compiti solitamente assegnati alle guardie del museo, per dare visibilità agli *invisible works*, come definiti dalla critica dell'arte Miwon Kwon⁷⁸.

La riappropriazione del proprio corpo, oggettivato e mercificato, in questi casi sfocia spesso in performance provocatorie. Il disagio avvertito dagli artisti in quegli anni inizierà ad essere tale da portarli ad azioni violente ed estreme.

3.3 TRA RELIGIONE E RITO.

Un segmento della Body Art si è indirizzato verso performance caratterizzate dall'inserimento di aspetti legati al rito, al sacro e alla religione. Il gruppo che più di ogni altro si può definire dissacrante, non solo nei confronti del sacro, ma in generale verso ogni genere di tabù e legge morale posti dalla società (in termini di cibo, sesso, e secrezioni) è senza dubbio l'*Azionismo Viennese*. Sviluppatosi agli inizi degli anni Sessanta, aveva come protagonisti gli artisti Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler. La prima azione inscenata da Nitsch ebbe luogo nel suo appartamento nel 1962: con l'aiuto dell'amico Otto Mühl egli, vestito con una tunica bianca, si fece legare ad alcuni anelli al muro con le braccia aperte, simulando una crocifissione, e si lasciò versare del sangue addosso (fig. 13).



Figura 13. Hermann Nitsch, *Aktion*, 1962, Vienna.

⁷⁸ Kwon, Miwon, *In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the 'White Cube'*. In *Documents*, 10, Fall 1997, pp. 15-18.

Successivamente si fece crocifiggere ancora durante le sue azioni che facevano parte della rassegna *Il Teatro delle Orge e dei Misteri*, la quale aveva luogo al Castello di Prinzenhof, in Austria, acquistato da Nitsch agli inizi degli anni Settanta. Già nel 1962, in uno scritto intitolato *The Blood Organ*, egli affermava: «La commedia diventerà un mezzo per accedere alla simbologia più profonda e sacra attraverso la blasfemia e la dissacrazione»⁷⁹. Venivano squartati animali morti e le loro interiora cosparse sui corpi dei performers: sangue, sacrificio, morte era ciò che trionfava durante queste azioni, le quali provocavano un senso di disgusto e shock nel pubblico. L'intento era quello di portare ad una catarsi (dal greco *kátharsis*, der. di *kathairō* "purifico"): nell'Antica Grecia ciò avveniva con la tragedia, la quale portando in scena la morte e il dolore serviva agli spettatori per purificarsi degli aspetti negativi della vita; nella psicoanalisi il *metodo catarchico*, utilizzato da Joseph Breuer e successivamente da Freud, consisteva nel portare in superficie traumi subiti dal paziente e che erano stati relegati nell'inconscio. Nitsch spiega in un'intervista:

«È solo passando attraverso i più bassi istinti dell'uomo che può avvenire la catarsi. Quando squartiamo un animale, sentiamo le sue viscere calde, beviamo il suo sangue, ritorniamo in contatto con qualcosa di primitivo che ci appartiene. È in questi momenti che esce fuori la nostra natura, che non è né buona né cattiva, è semplicemente il nostro istinto. Può essere anche violento, ma la violenza fa parte del mondo ed è meglio esorcizzarla in un rito collettivo che reprimerla. Viviamo in una forma di depressione latente, siamo anestetizzati. Le mie Azioni sono un modo per avvicinare la vita alla morte ed è da questa esperienza che usciamo più forti.»⁸⁰

⁷⁹ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000. (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 93).

⁸⁰ B. Zamponi, *La necessità dell'efferatezza secondo... Hermann Nitsch*, 5 giugno 2012, in <http://xl.repubblica.it/articoli/la-necessita-dellefferatezza-secondo-hermann-nitsch/802/> (Ultima consultazione: 22/12/2015).

E prosegue:

«Il punto di partenza della mia arte è sempre stato il teatro, e in particolare la tragedia greca, ma nel mio Teatro non c'è nulla della finzione del palcoscenico, tutto avviene realmente, accade, non c'è una recitazione, non ci sono Faust o Re Lear. La mia ricerca è nata all'interno del concetto di happening: l'Azione avviene davanti agli occhi dello spettatore. L'obiettivo è arrivare a una forma di arte totale, che coinvolga tutti i sensi: nelle mie performance tutto il nostro corpo partecipa intensamente».⁸¹

Sicuramente estreme e violente, le azioni degli Azionisti pongono degli inevitabili quesiti: perché il pubblico viene scosso dalla loro visione? La società nel corso dei secoli ha bandito determinati aspetti che riguardano l'essere umano, trasformandoli in tabù difficilmente sradicabili. Come scrive George Bataille: «Gli occhi umani non sopportano né il sole, né il coito, né il cadavere, né l'oscurità, ma con reazioni differenti»⁸². Certamente le modalità attraverso cui questi artisti tentavano di portare alla luce queste questioni erano piuttosto drastiche, ma inevitabili. Se si volge uno sguardo al passato dell'uomo, nelle tribù primitive avvenivano sacrifici, non solo di animali, ma anche di persone. Se questo può risultare inconcepibile agli occhi dell'uomo di oggi, basterà ricordare le milioni di morti avvenute per mano delle guerre, socialmente “accettate”: i soldati al fronte, compiendo una sorta di “sacrificio moderno”, davano la loro vita per la patria. È necessario ribadire il periodo storico in cui nasce questa corrente: l'*Azionismo viennese* si sviluppa a partire dagli anni Sessanta, vi erano state due guerre mondiali alle spalle, i campi di concentramento dove innumerevoli vite erano state strappate, le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, le guerre di decolonizzazione. La violenza e la morte

⁸¹ B. Zamponi, *La necessità dell'efferatezza secondo... Hermann Nitsch*, 5 giugno 2012, in <http://xl.repubblica.it/articoli/la-necessita-dellefferatezza-secondo-hermann-nitsch/802/> (Ultima consultazione: 22/12/2015).

⁸² G. Bataille, *L'anus solare*, Paris, édition de la galerie Simon, 1931; (tr. it. a cura di Sergio Finzi, *L'ano solare*, SE, Milano, 1998, p. 16).

hanno sempre fatto parte dell'essere umano, tuttavia l'arrivo del consumismo e dei nuovi media ha provocato una sorta di assuefazione a queste tematiche. Günter Brüs in un'intervista afferma:

«Io credo che al giorno d'oggi si viva nell'Unterhaltungskunst⁸³, in una Spassgesellschaft, una società del divertimento, un fenomeno sviluppatosi soprattutto negli ultimi quindici anni: tutto è divertimento e la TV è simpatica, non si ha più l'interesse a confrontarsi con cose più complicate, con i tabù»⁸⁴.

Come sosteneva anche Adorno, l'industria culturale è basata sull'*amusement*⁸⁵: secondo la sua visione, caratterizzata da un certo pessimismo, essa è riuscita ad introdurre questa caratteristica anche nell'arte, trasportando quest'ultima nella sfera del consumo. Più ottimista è il pensiero di Marshall McLuhan, secondo il quale il compito dell'arte diviene quello di mostrare (e dimostrare) il funzionamento di questo processo. Egli parla di *Narciso come Narcosi*⁸⁶, riferendosi al mito in cui Narciso (che deriva dal greco *narcosis* e significa "torpore") è attratto dalla propria immagine riflessa sull'acqua, fino al punto di innamorarsene e sprofondare in una sorta di torpore, che lo porterà a cadere in acqua e morire annegato. McLuhan utilizza questo mito per spiegare come l'essere umano sia attratto da ogni estensione di sé riprodotta in una superficie di materiale diverso da quello di cui è fatto. Il medium moderno ha lo stesso effetto sulle persone: fungendo da estensione del sé dell'individuo, diventa una sorta di protesi di cui ci si dimentica perché si finisce con l'intorpidirsi e l'assuefarsi ad essa. Secondo il sociologo, ciò che può risvegliare da questo assopimento collettivo e mostrare il reale funzionamento dei media

⁸³ "Arte leggera"

⁸⁴ F. Fontanive, *Dall'Action Painting alla Body Art*, Tesi di laurea, 7 dicembre 2007, in: <http://www.fucinemute.it> (Ultima consultazione: 03/11/2015)

⁸⁵ "Intrattenimento, divertimento"

⁸⁶ M. McLuhan, *Understanding Media*, New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1964 (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 61–67).

è l'arte. Il suo ruolo oggi è quello di scuotere le coscienze, e mostrare ciò che esse, ritenendolo inadatto, nascondono. Nell'epoca del consumismo l'unico modo per ottenere questo risultato è farlo con modalità drastiche e scioccanti, mettendo in scena aspetti della vita umana solitamente oscurati, riguardanti il sesso, le secrezioni, il dolore, il sangue.

Non si può dimenticare, inoltre, l'arte precedente a questa corrente sviluppatasi proprio in territori austriaci: lo scandalo era un elemento caratteristico anche delle prostitute dipinte da Egon Schiele, il disagio interiore causato dal clima di inizio Novecento (con l'arrivo della Prima Guerra Mondiale), il dolore e la malattia mentale ricorrevano nelle opere di Schiele e Kokoschka.

Nel 1963 Otto Mühl, in una performance intitolata *Azione 1 (Deturpazione di una Venere)*, gettava vernice e spazzatura su una donna, su uno sfondo di rifiuti assemblati come in un collage (fig. 14).



Figura 14. Otto Mühl, *Azione 1 (Deturpazione di una Venere)*, 1963, Vienna.

L'impulso aggressivo generato dal desiderio sessuale vede spesso come vittima la donna, considerata come un corpo-oggetto, e l'uomo come carnefice. Di forte impatto visivo, la volontà artistica di Mühl si può spiegare attraverso le sue stesse parole: «Come artista capisco una persona che va sottoterra, scava gallerie in tutte le direzioni e mina le

fondamenta fino a che da qualche parte qualcosa non crolla»⁸⁷. Egli spingerà ancora più là i confini di cosa è arte e cosa è lecito in *Piss Action* (Monaco, 1968), in cui nudo urinerà in bocca all'amico Günter Brüs, inginocchiato davanti a lui.

Una delle performance sicuramente più estreme fu quella avvenuta nel 1968 all'Università di Vienna quando Brüs fu invitato, insieme ad altri artisti dell'*Azionismo*, ad un dibattito sulla funzione dell'arte nella società tardocapitalista. Egli espresse la propria idea salendo nudo su una sedia, indossando solo dei calzini, tagliandosi grembo e coscia, urinando in un bicchiere e bevendo, defecando e cospargendosi il corpo di feci, e infine distendendosi a terra iniziò a masturbarsi intonando l'inno austriaco. Venne arrestato per vilipendio alla patria e fu costretto a rifugiarsi a Berlino Est, ottenendo la grazia solo nel 1976.

Un'altra tematica che emerge è quella della religione: come si è già visto, Hermann Nitsch si farà più volte crocifiggere, riportando alla mente dello spettatore la Passione di Cristo. Vi è un altro artista che compirà un atto simile, qualche anno più tardi, nell'azione *Trans-fixed*: Chris Burden, statunitense, nel 1974 si fece crocifiggere (nel vero senso della parola: si fece inchiodare il palmo delle mani) ad un Maggiolino Volkswagen (fig. 15).

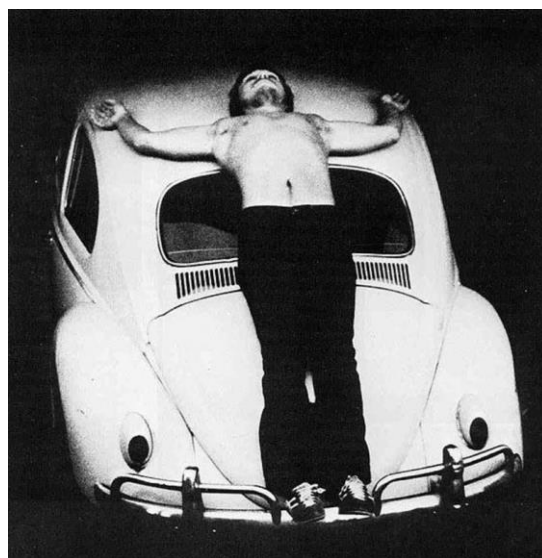


Figura 15. Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974, Venice, California.

⁸⁷ O. Mühl, *Otto Mühl: Ausgewählte Arbeiten 1963-1968*, 1968.

L'artista era nato a Boston ma aveva vissuto sempre in California, luogo per eccellenza della cultura delle autostrade, associate al mercato delle automobili, nuovo simbolo consumistico. Burden diventa così una sorta di «martire moderno del consumismo contemporaneo»⁸⁸. Immagini della crocifissione, socialmente accettate in riferimento alla religione, non sono meno violente rispetto a quelle proposte dagli artisti: eppure lo stimolo iniziale è quello di censurarle e catalogarle come inammissibili. Un'altra prova di come, al mutare del contesto, mutino anche le reazioni dell'individuo, il quale viene educato a reagire in un determinato modo.

3.4 DOLORE E ARTE.

Un'artista che si potrebbe inserire tra quelli citati precedentemente è Gina Pane: infatti, in una sua performance del 1972 avvenuta nel suo appartamento a Parigi, si presenterà al pubblico vestita con una tunica bianca, ricordando l'iconologia di una vergine, e si ferirà con delle spine di rose lasciando scorrere il sangue, tutti elementi riconducibili alla Passione di Cristo, o in generale ad un ambito religioso-sacrale di sacrificio. Le stesse parole dell'artista conducono alla religione e al sacrificio («Questo è il mio corpo che è sacrificato per voi... Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, sparso per voi...» dal Vangelo secondo San Luca): «Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il vostro sangue, è per amore vostro: l'altro»⁸⁹.

Nell'azione del 1972, intitolata *Le lait chaud* (“*Latte caldo*”) Pane iniziò a tagliarsi la schiena con un rasoio, in modo che la tunica bianca indossata si macchiasse di sangue. Dopodiché, generando un senso di straniamento nel pubblico, cominciò a giocare con una

⁸⁸ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000. (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 102).

⁸⁹ G. Pane, citazione da: <http://www.mart.trento.it/>
(Ultima consultazione: 04/11/2015)

pallina da tennis, in una sorta di ossimoro che vedeva il gioco contrapporsi alla violenza.

L'artista francese ricorda la sua azione con queste parole:

«Avvicinai la lametta alla faccia. La tensione era palpabile ed esplose quando mi tagliai entrambe le guance. Tutti gridavano: “No, no, la faccia no!”. Avevo toccato un nervo scoperto: l'estetica delle persone. La faccia è tabù, è il cuore dell'estetica umana, l'unico luogo che mantiene un potere narcisistico»⁹⁰.

L'anno successivo Gina Pane mise in atto *Azione sentimentale* (Galleria Diaframma di Milano, 1973), in cui, seduta a gambe incrociate sul pavimento e con a fianco un mazzo di rose rosse e uno bianco, iniziò a infilarsi lungo gli avambracci le spine delle rose, in una sorta di rito tra il sacro e il religioso (fig. 16).



Figura 16. Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973, Galleria Diaframma, Milano.

Queste pratiche, definibili in parte “autolesionistiche” nel momento in cui l'artista si auto-procura delle ferite, generano un rapporto indissolubile tra arte e dolore fisico. Gina Pane, commentando le proprie performance, spiega:

⁹⁰ G, Pane, *Performance of Concern: Gina Pane discusses her work with Effie Stephano*, 1973.

«...Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più... La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma è un problema di linguaggio... Il corpo diventa l'idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee.»⁹¹

I tagli di Gina Pane diventano necessari, per vedere cosa c'è sotto, sotto quel corpo che alla fine è considerato solo merce, immagine, apparenza. Il sangue rivela chi si è realmente: lì risiede il DNA, il codice genetico che contraddistingue ogni individuo. In un'epoca in cui l'immagine conta più della sostanza, come scriveva Debord «il nostro tempo (...) preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere»⁹², è possibile ricreare tante immagini di sé, in una sorta di moltiplicazione che rischia di far perdere all'individuo la sua identità autentica. La volontà comune, è quella di volersi riappropriare del proprio corpo: questo emerge chiaramente in azioni come quella di Vito Acconci, *Trademarks* (New York, 1976, fig. 17).



Figura 17. Vito Acconci, *Trademarks*, 1976, New York.

L'artista si morde lasciando dei segni lungo il suo corpo nudo: un 'trademark' è un marchio di fabbrica che serve per distinguere un prodotto e renderlo immediatamente

⁹¹ Miglietti Alfano F. (FAM), *Rosso vivo: mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 1999, Milano, Electa, 1999, p. 29.

⁹² Debord G., *Op. cit.*, preambolo.

riconoscibile agli occhi dei consumatori (ad esempio il marchio della *Coca-Cola*). In una società in cui tutto viene venduto come pura merce, anche il corpo umano, Acconci vuole contrassegnare il suo corpo come una sua proprietà. La modalità attraverso cui rivendica ciò può ancora una volta apparire estrema, ma estremo è il modo in cui l'uomo viene ogni giorno privato della libertà di agire e pensare, e sottratto del suo corpo per rimpiazzarlo con protesi tecnologiche. Tutto ciò culmina nell'azione di Chris Burden che segnò per sempre il mondo dell'arte: in *Shoot*, performance avvenuta nel 1971 allo Spazio F (Santa Ana, California), l'artista si fece sparare al braccio da un amico con un fucile calibro 22 (fig. 18).



Figura 18. Chris Burden, *Shoot*, 1971, Santa Ana, California.

3.4.1 Marina Abramovic.

Un'artista che ha lavorato molto sul dolore fisico, spingendo sempre più in là i propri limiti di sopportazione, è Marina Abramovic, oggi considerata una delle più affermate body artist. Nata a Belgrado il 30 Novembre 1946, ma residente da anni negli Stati Uniti, da sempre si dedica alla performance art, fondando anche una sua scuola a Hudson, New York (il MAI, *Marina Abramovic Insitute*). Il dolore e la resistenza fisica come mezzo di indagine necessario per entrare in un rapporto empatico col pubblico, scopo da sempre perseguito da Abramovic, emergono fin da subito nel suo lavoro. In una delle sue prime performance, *Rhythm 10* (1973), l'artista, ispirandosi al gioco russo dei coltelli, posizionò

la sua mano aperta, con il palmo rivolto verso il basso, su un tavolo, tenendo accanto a sé venti coltelli. Iniziò a passare velocemente un coltello tra uno spazio e l'altro delle dita, e ogni volta che si feriva cambiava coltello. Usati tutti quelli a disposizione, l'artista riascoltava ciò che nel frattempo aveva registrato con un registratore, e ripeteva l'azione cercando di replicare gli stessi suoni provocati dai coltelli sulla superficie e di conseguenza gli stessi errori.

L'anno successivo si esibì in *Rhythm 2*: alla Galleria d'arte contemporanea di Zagabria, Abramovic assunse vari psicofarmaci, descrivendo le sensazioni causate da questi, e mostrando gli effetti devastanti che avevano sia sul corpo che sulla mente. La medicina è sicuramente una scienza che ha permesso all'uomo di allungare la propria vita, e grazie ad essa si possono sconfiggere molte malattie, ma qual è il prezzo di tutto ciò? L'*assuefazione*, parola che contraddistingue la società contemporanea a partire dagli anni Cinquanta ad oggi, impedisce all'individuo di rendersi conto di ciò che avviene: ormai assuefatto dall'uso dei farmaci, esso non si domanda più quanto invasivi possano essere, e quale sia la loro effettiva capacità di alterare il fisico e la mente.

Un'altra azione significativa del 1974 è *Rhythm 0*, tenutasi allo Studio Morra di Napoli. Su un tavolo vi erano stati posizionati settantadue oggetti diversi (tra cui una pistola, un proiettile, un'accetta, un pettine, una frusta, un rossetto, della vernice, coltelli, una piuma, una rosa, fiammiferi, catene, aghi, zolfo, olio d'oliva, solo per citarne alcuni), e Abramovic stava in piedi, offrendo al pubblico la possibilità di usare ciò che voleva su di lei, dichiarando: «Io sono un oggetto». Alla fine della performance, dopo sei ore, era stata svestita, dipinta, ferita, incoronata di spine, e le era stata puntata alla tempia una pistola carica⁹³ (fig. 19).

⁹³ T. Warr, *The artist's body*, London, Phaidon, 2000. (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006, p. 125).



Figura 19. Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Napoli.

Vestendo i panni della donna-oggetto, l'artista dimostrò al pubblico come non sia così impossibile diventare violenti nei confronti di un'altra persona, intendendo per violenza qualsiasi forma di sopruso e imposizione della propria volontà sul prossimo. Il fatto che lei fosse immobile, subendo passivamente, impediva ai visitatori di comprendere ciò che realmente stavano facendo, poiché ai loro occhi Abramovic era consenziente. Si può leggervi una critica verso i discorsi che spesso avvengono in merito alla violenza sulle donne, i quali spesso alludono ad una colpa da parte delle vittime di essersi posta in condizione di subire violenza. I partecipanti del pubblico, a performance conclusa, rimasero turbati dalla condizione in cui Abramovic si trovava. Come spiega la saggista Elaine Scarry ne *La sofferenza del corpo*, dal momento che «subire un dolore è essere certi [del dolore che si prova], sentir parlare del dolore è essere in dubbio [che l'altra persona stia realmente provando dolore]»⁹⁴ l'unica soluzione possibile è che gli attributi interiori del dolore vengano esternati nel mondo visibile, individuando un referente, in

⁹⁴ E. Scarry, *The Body in Pain. The making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985. (trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 31 – 32).

modo tale che «la sensazione di sofferenza di una persona potrà essere conosciuta da una seconda persona»⁹⁵. La Scarry prosegue:

«A poco a poco, diventerà palese che, in certi momenti, quando all'interno di una società si manifesta una crisi di credenze – cioè, quando le persone smettono di credere in qualche idea centrale, o ideologia, o sistema culturale perché si rivela palesemente fittizia o perché, per qualche ragione, non è più confermata nelle forme consuete – la pura e semplice fatticità materiale del corpo umano sarà presa a prestito per conferire a quel dato sistema culturale un'aura di "realtà" e di "certezza".»⁹⁶

Attraverso la Body art, che mette in scena il dolore oggettivandolo e rendendolo visibile, l'empatia accresce e diventa possibile immedesimarsi.

È del 1975 l'azione *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, in cui l'artista ripete la frase del titolo costantemente, quasi fosse un mantra, mentre si pettina con un pettine di ferro, prima lentamente e con dedizione, in un gesto narcisistico, poi sempre più violentemente fino a strapparsi i capelli e a provocarsi del dolore fisico. La performer contesta l'idea diffusa, derivante dalla cultura classica, che l'arte debba essere bella e piacevole, e che l'artista, inteso come colui che produce qualsiasi forma d'arte, debba essere attraente e rispettare i canoni imposti dall'industria culturale, musicale o cinematografica. L'arte deve provocare delle emozioni che non sempre possono essere piacevoli, essa non nasce solo dalla bellezza e dalla gioia, ma anche dal dolore e dalla violenza: come creazione umana è manifestazione visibile di ogni possibile sensazione, bisogno, domanda dell'artista.

Il 1975 è anche l'anno in cui Marina incontrò ad Amsterdam l'artista Frank Uwe Laysiepen, conosciuto come Ulay, con il quale iniziò un rapporto lavorativo e

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Ibidem*

sentimentale che durò dodici anni. Insieme portarono in scena diverse performance, in cui spesso indagavano il rapporto tra uomo e donna. In *Imponderabilia*, avvenuta nel 1977 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, assunsero il ruolo di “porte viventi” posizionandosi, nudi, uno di fronte all'altro all'ingresso (molto stretto) della Galleria (fig. 20).



Figura 20. Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, 1977, Galleria Comunale D'arte Moderna, Bologna.

I visitatori dovevano passare attraverso di loro e scegliere verso quale corpo girarsi e avere un contatto non solo fisico (inevitabile verso entrambi i corpi nudi) ma anche visivo. Le reazioni dei visitatori, che venivano filmate e proiettate in monitor presenti all'interno della galleria, oscillavano tra l'imbarazzo e il divertito, presentando sguardi a volte scioccati, altre confusi. Considerando il periodo storico in cui è avvenuta quest'azione, è comprensibile il turbamento provocato dalla visione di due corpi nudi, e dal dover passare attraverso di loro: dopo novanta minuti la performance fu interrotta dall'arrivo della polizia perché ritenuta “oscena”. È interessante notare come il sentimento di imbarazzo non venisse provato dalla coppia, seria e impassibile, gli unici ad essere nudi in un contesto dove tutti gli altri erano vestiti, ma, al contrario, era un sentimento presente nei visitatori. Si può inoltre osservare che mentre per la società degli anni Settanta la nudità

era una questione intima, da tenere nascosta agli occhi estranei, la società contemporanea ha invece trasformato anche il corpo nudo in mero feticcio.

Tra le diverse azioni dei due artisti che vertono sulla riflessione del rapporto tra due individui (di coppia, ma non solo), vi sono *Relation in time* (1976), *Relation in space*, *Breathing In/Breathing Out* (entrambe del 1977) e *Rest Energy* del 1980.

In *Relation in space*, presentata alla Biennale di Venezia nel 1976, i due artisti, partendo dagli angoli opposti della stanza, si venivano incontro, prima più lentamente e sfiorandosi quasi per caso, poi correndo e scontrando violentemente i propri corpi nudi l'uno contro l'altro. Essendo Ulay fisicamente più forte, Abramovic più di una volta rischiò di perdere l'equilibrio nello scontro, mentre il compagno cercava la sua mano evitare una sua caduta.

In *Relation in time*, che ebbe luogo alla Galleria G7 di Bologna, la coppia rimase seduta per ore con i rispettivi capelli legati tra di loro, le schiene rivolte una verso l'altra, e i loro sguardi verso le pareti opposte. Una prova di resistenza, che si può interpretare come un'ulteriore indagine sulla relazione tra due individui: la libertà di movimento di uno era legata inevitabilmente all'altro, ma fino a che punto può durare un rapporto in cui si è vincolati e totalmente dipendenti dall'altra persona?

In *Breathing In/Breathing Out*, invece, la coppia respirava uno nella bocca dell'altro, con dei microfoni alla gola che amplificavano i loro respiri: continuarono così fino a che ciò che si scambiavano diventò solo anidride carbonica, con il rischio di soffocare. Un rapporto chiuso, di dipendenza totale verso l'altra persona, in cui vi è uno scambio solo tra i due individui e non con l'ambiente circostante, in una sorta di circolo vizioso che non permette aperture verso l'esterno, è destinato a finire tragicamente.

In *Rest Energy* Ulay tiene un arco teso con una freccia puntata al cuore di Abramovic, lei tiene l'altro estremo dell'arco, mentre i loro battiti cardiaci risuonano nella stanza: la tensione generata dalla possibilità che Ulay possa allentare la presa, e che la freccia possa

uccidere l'artista, rappresenta l'equilibrio precario di un rapporto, in cui una semplice distrazione può essere fatale (fig. 21).



Figura 21. Marina Abramovic e Ulay, *Rest Energy*, 1980.

Questa parentesi su Marina Abramovic si conclude citando una performance molto successiva rispetto a queste precedentemente illustrate, la quale le ha permesso di vincere il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 1997: *Balkan Baroque*. Con la chiara intenzione di portare una testimonianza dell'orrore e del dolore derivanti dalla Guerra nei Balcani, sua terra di origine, l'artista, seduta su un cumulo di 1500 ossa di manzo sporche di sangue, per cinque giorni le ripulì una ad una, cantando canzoni popolari tipiche della sua terra. In una sorta di catarsi liberatoria, Abramovic cercava di significare il sangue versato e sacrificato, in una sorta di pulizia allegorica delle coscienze, molto più sporche delle migliaia di ossa sotto di lei.

3.5 MASCHERARSI PER SVELARSI.

Molti artisti della Body Art hanno lavorato sul tema dell'identità individuale, che spesso, non coincidendo con quelle accettate dalla società, collide con quest'ultima: essendo il corpo la superficie visibile attraverso cui si viene a contatto con l'esterno, esso diviene il mezzo privilegiato per manifestare la propria identità, razziale o sessuale, che a volte è portavoce di un'identità collettiva. Un metodo adottato dagli artisti per *metterla in mostra* è quello di travestirsi e mascherarsi, pratica che può assumere voluti tratti caricaturali, o apportare delle modificazioni e alterazioni al proprio corpo.

È in quegli anni che inizia a prendere piede il discorso sull'*identità di genere*, sull'essere e sentirsi uomo/donna, sull'omosessualità, sulla nascita di una figura androgina (o meglio, su una sua rinnovata diffusione, poiché in realtà sempre esistita). A partire dal campo della musica, caratterizzato in quegli anni dal Glamour Rock, con personaggi come David Bowie e Lou Reed, che si basano su un'ambiguità di genere, con il make-up, le maschere, i costumi eccentrici. È del 1965 il saggio *The New Mutants* del critico americano Leslie Fiedler, il quale affermava che era in atto una «*rivolta della mascolinità*»⁹⁷ e iniziava l'era della «*bisessualità e androginità*» derivante dalla cultura *hippie* e diffusasi anche nell'industria dello spettacolo. Un artista che porta il suo contributo in questo senso è lo svizzero Urs Lüthi, il cui lavoro è caratterizzato da una continua analisi sulla sessualità, sull'ambivalenza, sulla dualità uomo/donna e sui confini incerti tra le due parti. La sua serie di fotografie intitolata *Selfportraits*, ricerca portata avanti negli anni Settanta, ne è un esempio: l'artista è vestito e truccato in modo da apparire spesso a metà tra uomo e donna, una sorta di figura androgina indefinita. Del 1974 è la fotografia *Self portrait with Ecky* (fig. 22), in cui Lüthi e la sua compagna sono in piedi uno di fianco all'altro, di profilo e

⁹⁷ «revolt against masculinity», L. Fiedler, *The new mutants. Partisan Review* 32.4, 1965.

guancia contro guancia, vestiti e truccati identici in modo tale da non permettere più di distinguere tra l'una e l'altro.



Figura 22. Urs Lüthi, *Self protrait with Ecky*, 1974.

Mentre Lüthi si inserisce in una sorta di limbo, Vito Acconci nella serie di video *Conversions* (1971), tenta di operare sul proprio corpo una sorta di metamorfosi dal maschile al femminile. Egli si brucia con un fiammifero i peli attorno ai capezzoli, si tira le mammelle e nasconde il suo organo maschile tra le gambe fino a renderlo “invisibile”, sfidando i confini e i limiti del proprio corpo maschile.

Anche la ceca Katharina Sieverding, similmente a Lüthi, in *Transformer I A/B* realizza fotomontaggi del suo viso e del suo compagno truccati e pettinati allo stesso modo, in ritratti in cui il maschile diviene femminile e viceversa. Entrambi questi artisti erano presenti con i loro lavori alla mostra del 1974 “*Transformer: Aspekte der Travestie*” (*Traformazione: Aspetti del travestito*) tenutasi al Kunstmuseum di Lucerna (e successivamente a Graz e a Bochum). La mostra prendeva il titolo da un album di Lou Reed, ex leader dei Velvet Underground, uscito due anni prima, e si proponeva di indagare il tema dell'identità di genere e del travestitismo.

A questa esposizione vi si potevano trovare lavori di Luigi Ontani, sebbene la sua ricerca non fosse propriamente incentrata sull'identità sessuale e l'ibrido tra uomo e donna. Egli può infatti essere fatto rientrare tra quegli artisti che, attraverso il travestimento, costruiscono identità diverse dalla propria, moltiplicando il proprio *io* e trasformandolo. Ontani nelle sue fotografie interpreta diversi personaggi della storia, dell'arte, della letteratura: da Pinocchio a Dante, da San Sebastiano a Bacco. Quest'ultimo ruolo viene assunto in *Bacchino posa* (1973), in cui l'artista è disteso su un divano, con dei grappoli d'uva sul corpo nudo, i quali vengono subito associati al dio attraverso un riconoscimento iconografico. La differenza con le performance analizzate precedentemente, in continuo divenire, sta nell'immobilità della posa congelata dalla fotografia. Si può infatti notare come con la pratica del travestitismo subentri una forma di Body Art differente da quella finora citata: in questi casi viene a mancare il contatto diretto col pubblico e la sua partecipazione attiva, l'azione viene immortalata con la macchina fotografica o quella da presa, dissolvendo così il suo carattere di effimerità.

La costruzione di identità diverse è ciò che avviene anche con gli artisti Gilbert & George, i quali si definivano *statue viventi*. La performance più famosa è *The Singing Sculpture* (Nigel Greenwood Gallery, Londra, 1970, fig. 23), in cui, vestiti elegantemente e in modo uguale, truccati con colori metallizzati, cantavano *Underneath the Arches*⁹⁸ mentre questa veniva riprodotta da un giradischi, e muovevano qualche passo di danza in modo robotico, scambiandosi il guanto e il bastone che tenevano in mano ad ogni conclusione del brano musicale.

⁹⁸ Trad. it. "*Sotto gli archi*", canzone popolare inglese del 1932 che narra della libertà di due vagabondi che dormono all'aperto.



Figura 23. Gilbert & George, *The singing sculpture*, 1970, Nigel Greenw, Londra.

I due artisti si esibirono in altre performance come sculture viventi, e crearono opere utilizzando diversi media, in cui il motivo ricorrente è sempre la rappresentazione di loro stessi. Un'esposizione narcisistica derivante dal compiacimento dell'individuo provato nell'ammirare una riproduzione del sé in materiali diversi da quelli di cui è fatto.

Un'altra tematica molto sentita in quegli anni fu sicuramente l'identità intesa come appartenente ad una determinata cultura, e la lotta contro le discriminazioni razziali che giudicavano certe culture inferiori ad altre. Il gruppo ASCO (traduzione dallo spagnolo: "nausea") di Los Angeles, fondato dai quattro artisti Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herrón III e Patssi Valdez, a partire dagli inizi degli anni Settanta fu impegnato nel movimento dei diritti civili chicani⁹⁹ che si ribellava alla marginalizzazione dei *latinos*, operando nell'area dell'East Los Angeles, dove convivevano la comunità statunitense e quella messicana. In particolare, nel 1972 si esibirono in performance pubbliche che prevedano una sorta di marcia per le vie della città in cui, vestiti in modo variopinto e alludendo a delle precise figure (la Vergine di Guadalupe, un *murales*, un albero di

⁹⁹ Chicano: cittadino statunitense di origine messicana.

natale), provocavano un effetto straniante nei passanti. Il loro intento era quello di mettere in discussione non solo la discriminazione subita dalla comunità chicana, spesso ignorata in ambito culturale e artistico, ma anche l'ostinata volontà dei chicani di non uscire dalla propria tradizione, in questo caso metaforicamente rappresentata dai murales.

In modo simile agiva l'artista Adrian Piper, che sceglieva come luoghi in cui esibirsi strade, metropolitane e altri luoghi pubblici. Vincitrice del Leone d'Oro alla 56^a Biennale di Venezia, l'artista si è sempre ritenuta "di razza mista"¹⁰⁰ e ha sempre lavorato sul concetto di *diverso*, su come questo viene percepito dalla società, e sulle discriminazioni razziali. Nella serie *Mythic Being*, travestendosi in modo da attirare l'attenzione nei passanti, come un uomo androgino di colore, con parrucca afro, baffi e pantaloni a zampa, sfidava le persone a mettersi in gioco con il *diverso* per vederne le reazioni (fig. 24).



Figura 24. Adrian Piper, *Becoming The Mythic Being* (from the series *Other Than Art's Sake*) (video still), 1973. Courtesy Peter Kennedy and Milani Gallery, Brisbane, Australia
Photo: Jerry Jones

Nella serie *Catalysis*, girava nelle metropolitane con vestiti dall'odore insopportabile, oppure attaccandosi palloncini alle orecchie, o ancora entrava in biblioteca con un registratore nascosto che emetteva dei ratti. La risposta tipica della società di fronte a certi

¹⁰⁰ È «per 1/32 malgascia (del Madagascar), per 1/16 nigeriana e per 1/8 dell'India dell'est (Delhi), oltre ad avere avi britannici e tedeschi», da: T. Migliore, *Scacco matto all'identità*, Il Manifesto, 10/05/2015.

comportamenti è spesso quella di ignorarli e non accettarli. In sito nella natura umana è soprattutto il sentimento di paura di fronte al *diverso* e spesso le reazioni più comuni sono quelle di creare degli stereotipi, dei paradigmi mentali per ingabbiare l'alterità, nonché di cadere in malintesi, i quali secondo Franco La Cecla sono comunque «un'occasione di traduzione, una zona in cui l'incommensurabilità tra persone o tra culture arriva a patti»¹⁰¹. Ed è proprio quello che Piper ottiene con il suo lavoro: mettendo le persone di fronte alla diversità, queste devono per forza confrontarsi con essa.

¹⁰¹ F. La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 1997.

CAPITOLO IV

VENDERE LA BODY ART

4.1 VERSO LA SMATERIALIZZAZIONE DELL'OPERA.

Tra le caratteristiche tradizionalmente attribuite all'opera d'arte, da cui gli artisti tentano di svincolarsi a partire dalle Avanguardie in poi, vi è, oltre al concetto di unicità e di *mimesis* della natura, l'idea di durabilità nel tempo dell'opera. In particolare l'effimero inizia a infiltrarsi nell'arte contemporanea nel momento in cui qualsiasi oggetto materiale può essere potenzialmente trasformato dal consumismo in feticcio, con la conseguenza che anche l'arte può assumere la valenza di merce e venire inglobata dal mercato. Il desiderio di smaterializzare l'opera, a cui si giunge nel Novecento dopo un lungo percorso, ha i suoi precedenti nell'utilizzo di materiali di scarto ed effimeri. A partire già dalla fine degli anni dieci del Novecento, il dadaista Kurt Schwitters realizza i suoi *Merz*, assemblaggi creati con materiali di scarto, il cui concetto si estenderà nel *Merzbau*: dal 1927, nella sua casa ad Hannover, egli dà vita a quella che può essere considerata un antecedente dell'installazione creando un ambiente con fili di ferro, corde, ed oggetti vari associati alla sua identità e ai suoi ricordi. La precarietà del *Merzblau* è testimoniata anche dal fatto che essa venne distrutta per ben due volte, inizialmente dai bombardamenti e poi, ricostruita ad Oslo, da un incendio. I materiali di scarto sono prediletti anche dagli artisti del Nouveaux Realisme: Arman dà origine alle *Poubelles* inglobando spazzatura in contenitori di plexigals, Yves Tinguely crea macchine con rifiuti metallici industriali, le quali addirittura si autodistruggono come nel caso di *Homage to New York* del 1960. Conservare queste opere risulta ancora oggi problematico, proprio a causa dell'instabilità dei materiali utilizzati, come plastica, polistirolo e vernici, i quali si degradano velocemente e di cui ancora si conosce poco. Le ragioni per cui vengono scelti questi materiali riguardano sia la volontà integrare la realtà nell'opera, come dichiarato dal Manifesto del Nouveaux Realisme, sia rendere l'opera effimera sdoganando così il concetto eternità dell'arte. Questo desiderio confluirà nella volontà di smaterializzare l'opera, che è ciò che accade con *Fiato d'artista* di Piero Manzoni: il palloncino è oggi

sgonfio, l'opera è stata fin da subito destinata alla transitorietà. E cosa può esistere di più transitorio ed effimero dell'immateriale? Yves Klein, per citare un altro precursore della Body Art, ha dedicato una conferenza a questo tema, intitolata *L'evoluzione dell'arte verso l'immateriale* e tenutasi a La Sorbonne di Parigi nel 1959, in cui racconta:

Ad Anversa, appena due mesi fa. Invitato ad esporre con un gruppo di artisti composto da Bury, Tinguely, Roth, Breer, Mack, Munari, Spoerri, Piene e Soto, ho viaggiato ad Anversa e, in occasione dell'apertura, invece di installare un dipinto o qualsiasi altra cosa tangibile e visibile nello spazio che era stato riservato per me nella sala espositiva Hesseshuis, ad alta voce pronunciai al pubblico queste parole prese in prestito da Gaston Bachelard: "In primo luogo non vi è nulla, successivamente c'è un profondo nulla, infine c'è una profondità blu". L'organizzatore belga della mostra mi ha chiesto poi dove fosse il mio lavoro. Io risposi: "Là, là dove sto parlando in questo momento" "E qual è il prezzo di questo lavoro?" "Un chilo d'oro, un lingotto di chilo di oro puro mi basta."¹⁰²

Già nella Galleria di Iris Clert, a Parigi, il 18 aprile 1958, Klein aveva esposto "la sensibilità pittorica immateriale" nella mostra *Le Vide*. Alla successiva collettiva *Motion in Vision / Vision in Motion* di Anversa Klein vendette le proprie *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle* in cambio di lingotti d'oro: al compratore veniva consegnata una ricevuta di pagamento che doveva successivamente essere bruciata. La sensibilità dell'artista, secondo Klein, era troppo preziosa per essere ceduta in cambio di vile denaro: l'oro è un elemento antico il cui valore non si limita a quello commerciale, nella storia è stato individuato come simbolo del cosmo, del sacro, della religione, ed associato alla magia e all'alchimia. L'arte non può essere venduta come una merce qualsiasi: questo è l'intento degli artisti che mettono in scena una performance, il cui carattere intrinseco è

¹⁰² Tratto dalla conferenza di Yves Klein "L'évolution de l'art vers l'immatériel", Paris, La Sorbonne, June 3, 1959, pubblicato in: Yves Klein, *Vers l'immatériel*, Editions Dilecta, Paris 2006, pagg. 118, traduzione mia.

la transitorietà, i quali vogliono evadere dalle logiche di mercato. Ciò nonostante, essi vengono assorbiti da quest'ultimo, generando un paradosso: se la performance è destinata ad esaurirsi con la sua realizzazione, come si può conservarla, mostrarla anche dopo il momento esatto in cui è avvenuta, e venderla?

4.2 “COME CONSERVARE IL VENTO?”

Su questa questione si interroga anche il giornalista John Rockwell del New York Times, il quale è autore dell'articolo “Preserve Performance Art? Can you preserve the wind?”¹⁰³. Rockwell scrive di un dibattito avvenuto all'Einstein Auditorium della New York University, a cui partecipavano, tra gli altri, la critica RoseLee Goldberg e la performer Joan Jonas, e il cui tema era “Not for Sale: Curating, Conserving, and Collecting Ephemeral Art”. Il paradosso che emerge dal titolo è chiaro: potrebbe apparire impossibile, o perlomeno insensato, conservare dell'arte che per natura vuole essere transitoria. Tuttavia, l'istituzione museale, secondo l'ICOM (International Council of Museums - UNESCO), è «un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto»¹⁰⁴, perciò la conservazione è uno dei compiti fondanti l'esistenza del museo. Quest'ultimo deve conservare ogni testimonianza (materiale e immateriale) dell'uomo, della sua vita e dell'ambiente in cui vive, per trasmetterlo ai posteri e per mantenerne la memoria. L'arte del Novecento, seguendo sempre più la strada della smaterializzazione

¹⁰³ “Conservare la Performance Art? Si può conservare il vento?” traduzione mia.

¹⁰⁴ “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.” Statuto dell'ICOM, adottato durante la ventunesima Conferenza Generale a Vienna, Austria, 2007.

dell'opera, pone dei problemi a riguardo, che giungono al loro apice con la Performance Art. Sono passati ventuno anni da quando James Lee Byars donò *The perfect smile* al Museo Ludwig di Colonia, nel 1994: fu la prima volta che una performance, un lavoro caratterizzato dall'*immaterialità*, entrava a pieno titolo in una collezione museale. Alla cerimonia di premiazione per il Wolfgang Hahn Prize, l'artista si presentò vestito di lamè dorato, con cappello, guanti, scarpe nere e gli occhi coperti, volgendo al pubblico un sorriso fugace che consisteva nel movimento impercettibile delle labbra, la cui enigmaticità faceva tornare alla mente il sorriso criptico de La Gioconda, così come l'aggettivo "perfetto" usato nel titolo rimandava a un'idea di perfezione ideale del passato (fig. 25). Da allora diversi musei hanno deciso di arricchire la propria collezione con la performance art, sintomo di un crescente interesse verso questa modalità di fare arte.

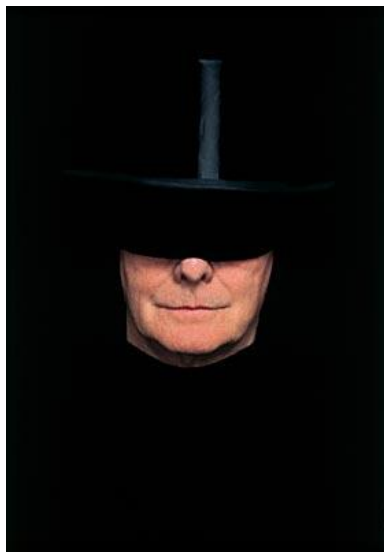


Figura 25. James Lee Byars, *The Perfect Smile*.

La performer Marilyn Arsem si pone gli stessi quesiti:

«What can you actually collect of performance art? You might acquire a still or moving image of the performance, a relic or an artefact of the work, instructions for recreating the event, or a

description of what happened from the artist or a witness. You cannot possess the original action of the artist.»¹⁰⁵

L'idea diffusa è che l'opera originaria sia la performance vera e propria, e che l'unico modo per entrare a contatto con essa sia essere lì in quel preciso momento e vivere l'esperienza. Come scrive Rockwell nel suo articolo: «Like a night in a jazz club or a theater or even at marmoreal Carnegie Hall, the true experience is being there, in that time and place, never to be repeated. Which, of course, is a good part of the magic.»¹⁰⁶. Una sorta di *hic et nunc* - che ricorda la questione posta da Benjamin - dove le riproduzioni dell'azione non sono altro che sue testimonianze e non si sostituiscono ad essa. Tuttavia, le opinioni sul tema sono divergenti. La critica Peggy Phelan in un suo saggio del 1993, scrive: «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance»¹⁰⁷. Il valore della performance risiede proprio nella sua transitorietà e nel fatto che essa sia destinata alla scomparsa, il che riconduce al senso della vita, anch'essa effimera. «The document of a performance then is only a spur to memory»¹⁰⁸, la documentazione è utile al fine di ricordarsi dell'azione, ma nel momento stesso in cui essa viene riprodotta attraverso un altro media si trasforma in qualcosa d'altro. Diametralmente opposto è il pensiero di Philip Auslander, il quale sostiene che «Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it

¹⁰⁵ M. Arsem, from *Can performance art be collected...? And still maintain its original message...?*, di J. Ortiz, 28 giugno 2012, in: <http://hyperallergic.com/53624/can-performance-art-be-collected/> (Ultima consultazione: 22/01/2016)

¹⁰⁶ J. Rockwell, *REVERBERATIONS; Preserve Performance Art? Can you preserve the wind?*; New York Times, 30 aprile 2004, in: http://www.nytimes.com/2004/04/30/movies/reverberations-preserve-performance-art-can-you-preserve-the-wind.html?_r=1 (Ultima consultazione: 21/01/16)

¹⁰⁷ P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York and London, 1993, p.146.

¹⁰⁸ *Ibidem*

occurred: it produces an event as a performance»¹⁰⁹. Per avvalorare la sua tesi Auslander porta come esempio la fotografia *Salto nel vuoto* di Klein (Fig. 26): l'immagine rappresenta un'azione mai avvenuta, perché nella realtà sotto all'artista vi era posizionato un materasso, poi rimosso attraverso un fotomontaggio. In questo caso è proprio la riproduzione fotografica a dare vita ad una performance che senza l'ausilio di questo media non esisterebbe.



Figura 26.

Yves Klein, *Leap into the void*, 1960.

Photo Harry Shunk-John Kender. © Yves Klein, ADAGP, Paris (for the work).

Photo credit : Harry Shunk-John Kender (for the photo).

Cosa ne pensano gli artisti stessi a riguardo? L'artista Marina Abramovic afferma:

«Documentation is extremely important. So many artists have the attitude that it is not. I have every single piece documented and I honor every video, because I have a very early, very strong feeling for the historical document. That's important.»¹¹⁰

¹⁰⁹ Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, PAJ: A Journal of Performance and Art 84, vol.28, no.3, September 2006, p.5.

¹¹⁰ M. Abramović, and K. Weslien, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re) presentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art 28.1, 2006, p.46.

Abramovic aggiunge che la responsabilità dell'artista è enorme, e non consiste solamente nel produrre l'idea, ma anche nel presentarla nel miglior tempo e spazio possibili, e a lui spetta prendersi cura dei modi in cui la sua idea vivrà attraverso la documentazione. Rispetto a queste divergenze di pensiero, il punto cruciale resta comunque che «anche quando ha luogo in una galleria, una performance può esistere per tutti solo come fotografia o come resoconto, eccetto per i pochi presenti come pubblico»¹¹¹ come spiega il critico Michael Archer. Dunque un museo che deve conservare ed esporre questo tipo di arte, non può seguire la prassi tradizionale nell'allestimento: essendo la performance una pratica complessa, spesso non può essere raccontata attraverso un singolo oggetto, come accade per il dipinto o la scultura. Essa deve essere testimoniata da fotografie, resoconti, oggetti utilizzati, video, e tutto ciò che serve al fine di ricreare l'atmosfera di quell'istante, in modo tale da mantenerne l'integrità e soprattutto il senso.

Da questo dibattito ha origine la distinzione principale tra la Body Art intesa in senso generale, come la pratica dell'uso del corpo in arte (che può prevedere anche l'ausilio di mezzi tecnologici) e la Performance art: nella prima categoria rientrano anche quegli artisti la cui opera finale è il video (come nella Video art) o la fotografia (un esempio è Cindy Sherman), mentre nel secondo caso le fotografie e i video che riproducono una performance sono testimonianze di essa.

¹¹¹ «Even when it takes place in a gallery, a performance can only exist as a photograph or report for everyone except for the very few present as its audience» M. Archer, *Art since 1960*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 105, (traduzione mia).

4.3 RESIDUI DI MEMORIA.

Questa differenza esiste tuttavia solo a livello teorico, poiché se la si osserva adottando un'ottica di mercato, ciò che viene venduto della Body Art, a prescindere dal fatto che l'artista e i fruitori considerino come opera d'arte il processo o il risultato finale, è lo stesso materiale: fotografie, video, talvolta descrizioni. Cambia come questo viene avvertito: nel caso di una performance che si esaurisce con la sua realizzazione, esso può assumere l'aspetto di residuo. Come sostiene il gallerista Massimo Minini, il quale ha aperto la sua galleria a Brescia nel 1963, ciò che resta della performance sono "i relitti":

«Ognuno lascia tracce diverse. Un vero performer è stato Tino Seghal, di cui ho fatto la prima mostra in Italia cinque anni fa. Finita la performance non restava niente. L'opera di Seghal appare tutte le volte che noi la facciamo apparire nominandola. Ma la galleria era completamente vuota. Nel caso della Beecroft vendiamo le foto, ma il lavoro è rappresentato dalla performance vera e propria e solo chi vi assiste vede il lavoro. Il collezionista che acquista questo genere di opere in genere è piuttosto idealista e vuole creare una collezione che sia la rappresentazione più evidente degli 'ismi' del nostro tempo.»¹¹²

Le fotografie delle performance di Vanessa Beecroft vengono vendute dalla Galleria Minini a prezzi che variano dai 20.000 ai 45.000 euro.

Il gallerista di New York Sean Kelly ha collaborato con Abramovic per lanciare una prima edizione di immagini delle sue performance degli anni Settanta stampate da negativi graffiati, lasciati appositamente nelle condizioni originali, come spiega nel documentario *The artists is present*, in cui ammette che ciò che stavano facendo era qualcosa di estraneo allo spirito del lavoro di Abramovic. Kelly aggiunge: «L'intera edizione di 12 ai tempi

¹¹² R. Mandrini, *L'art performance contagia gli artisti*, 5 Marzo 2010, in: <http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2010/03/art-performance.php?type=quotazioni&> (Ultima consultazione: 22/01/2016)

era venduta per circa 12.000 dollari. Adesso, un set costa probabilmente mezzo milione»¹¹³. Ad Art Basel del 2014 la Galleria di Sean Kelly metteva in vendita varie edizioni della fotografia *Places of Power, Waterfall* (2013) di Marina Abramovic, per 80.000 euro ciascuna¹¹⁴.

Anche le ricevute di Klein dell'acquisto di una zona immateriale di sensibilità pittorica negli anni hanno aumentato il loro valore commerciale: il primo ad acquistare una *Zone* fu il gallerista Peppino Palazzoli, il quale concordò con l'artista che questa si potesse trasferire per girata, con il vincolo che il prezzo venisse raddoppiato. Dopo dieci anni le ricevute di Klein valevano quattro milioni di vecchie lire; le quotazioni oggi si aggirano tra i cinquantamila e i sessantamila euro¹¹⁵.

Ogni artista ha un approccio diverso a riguardo, come spiega Nancy Spector, vice direttrice del Solomon Guggenheim di New York:

«I think a younger generation might begin to copyright their performances. But I can't imagine artists from the 1970s, who were anti-market, retroactively copyrighting material. The work of Chris Burden (famous for being shot in the arm as part of the 1971 "Shoot" piece) lives on through his sculptural relics but he does not allow his works to be re-enacted. Vito Acconci, meanwhile, made videos and photo-text pieces. Each artist has a different set of guidelines.»¹¹⁶

Mentre Chris Burden acconsente solamente alla vendita di "reliquie scultoree" che rimandano alle sue performance, Vito Acconci registra sempre le sue azioni tramite foto e video.

¹¹³ *The artists s present*, diretto da Matthew Akers, DVD, Milano, Feltrinelli, 2012.

¹¹⁴ J. Helperin, *Performance: do you buy it?*, in The Art Newspaper, 20 giugno 2014, [Art Basel daily edition](#).

¹¹⁵ Klein: *la ricevuta pesa oro*, 20 Marzo 2010, in: http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/2010/03/06/25_C_PRN.php (Ultima consultazione: 25/01/2016)

¹¹⁶ Harris G., *Performance art in the marketplace*, 8 Ottobre 2010, in: <http://www.ft.com/cms/s/2/ef939b02-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0.html> (Ultima consultazione: 24/01/2016)

In tutti i casi precedenti i *residui* dell'azione assumono il ruolo di ricordo della stessa, ciò che viene venduto è quello che resta: la memoria. Tuttavia, nel mercato dell'arte, qualcosa è mutato: se per la Body art degli anni Settanta vengono vendute fotografie, video, oggetti e installazioni, nell'ultimo decennio si è diffusa la pratica di vendere l'azione stessa tramite istruzioni fornite dall'artista, offrendo la possibilità di poterla ricreare secondo precise condizioni. Viene venduta l'azione, immateriale ed intangibile. Questo è probabilmente un effetto collaterale della società contemporanea, caratterizzata dall'onnipresenza del virtuale: dai legami tra le persone tramite i social network, alla possibilità di 'visitare' musei attraverso internet, allo shopping online, alle stesse transazioni economiche.

4.4 IL MERCATO DELL'EFFIMERO.

Sara Cosulich Canarutto, direttrice della fiera Artissima di Torino, individua il 2005 come data emblematica di "avvio" di questa tendenza. È infatti in quell'anno che la Tate Modern di Londra acquista la performance di Tino Sehgal, *This is Proganda* (2002) e *Good feeling in good time* di Roman Ondak, comprata l'anno precedente alla Frieze Art Fair, la fiera di arte contemporanea che si svolge al Regent's Park di Londra. L'opera prevedeva la formazione di una fila artificiale da parte di persone incaricate dal museo, con il fine di vedere la reazione dei visitatori.

Il caso più emblematico di questo fenomeno è proprio quello dell'artista Tino Sehgal, vincitore del Leone D'oro alle 55^a Biennale di Venezia, di cui viene venduta la *situazione* (Sehgal non vuole che le sue opere siano definite 'performance') ideata dall'artista, ma non può rimanere traccia di queste acquisizioni. L'acquisto avviene tramite un accordo verbale in cui sono concordate le istruzioni per la messa in scena e una stretta di mano tra l'artista e l'acquirente, in presenza di un notaio, ma senza che vengano prodotti documenti

scritti della transazione (se ne vengono creati, Sehgal bolla l'opera come falsa). In caso quest'ultima venisse a sua volta rivenduta il processo resta identico e l'artista dovrà essere presente alla nuova transazione. Darsie Alexander, curatore capo del Walker Art Center di Minneapolis che ha comprato varie opere di performance art, spiega come siano cambiate le regole del mercato con Sehgal:

«Il protocollo standard [per le acquisizioni] è profondamente menomato. Tutti i sistemi che abbiamo predisposto sono pensati per conservare, proteggere, e mostrare. Ma non necessariamente questi valori sono quelli sostenuti da questi artisti. Hanno i loro propri valori, come [il fatto] che quell'arte è per natura temporanea e che ogni cosa passerà.»¹¹⁷

Nonostante l'assenza di materialità, l'opera *Kiss* nel 2008 è stata venduta per 70.000 dollari al MoMA di New York. Il direttore Glenn Lowry definì l'acquisto «one of the most elaborate and difficult acquisitions we've ever made»¹¹⁸: una dozzina di persone, tra cui il personale del museo e degli avvocati, dovettero memorizzare le istruzioni della *situazione*, poiché tra le volontà dell'artista vi è quella che l'opera viva attraverso l'oralità e venga conservata grazie alla memoria. Francesco Bonami in un articolo per *La Stampa* mette in luce le problematiche relative a questo tipo di scambio, di cui non esistono documenti scritti: se il MoMA è un museo privato, il Centre Pompidou, il quale ha acquistato l'opera *This situation*, è un'istituzione pubblica e pertanto deve rendere conto di come spende i soldi provenienti dai fondi statali. Tuttavia, sembra che l'artista abbia fatto un'eccezione per il Pompidou consentendo un pagamento tramite bonifico bancario. In questo caso non si acquistano più fotografie o video dell'azione, ma l'azione stessa,

¹¹⁷ R. Wolff, *Il mercato della performance: Da McNamara a Sehgal, nuovi modi di vendere l'effimero*, 13 Novembre 2013, in: <http://it.blouinartinfo.com/news/story/984444/il-mercato-della-performance-da-mcnamara-a-sehgal-nuovi-modi#sthash.uvXYD3Pr.dpuf> (Ultima consultazione: 25/01/2016)

¹¹⁸ A. Lubow, *Making Art Out of an Encounter*, 15 gennaio 2010, in: http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html?_r=0 (Ultima consultazione: 26/01/2016)

causando un'inevitabile trasformazione nel mercato dell'arte. Le "situazioni costruite" di Sehgal, secondo The Art Newspaper, nel 2010 venivano vendute in edizioni di quattro o sei per un prezzo che variava dagli 85.000 ai 145.000 dollari ognuna¹¹⁹.

Con Artissima anche in Italia la performance entra a far parte delle fiere d'arte: nel novembre 2014 inaugura PER4M, dove si poteva comprare il diritto di replica a prezzi che oscillavano tra i 5.000 ai 50.000 euro. La direttrice di Artissima Sarah Cosulich Canarutto afferma:

«È la prima volta che le performance e i performer entrano a pieno titolo, e non in uno stand collaterale come a Frieze, in una fiera d'arte. Ed è la prima volta che si definiscono canoni precisi e precise quotazioni di mercato per una forma di espressione così evanescente»¹²⁰

La direttrice in un'intervista racconta di aver ricevuto una chiamata da un gallerista partecipante alla fiera, il quale le domandava come fosse possibile vendere una performance e quali fossero i parametri di mercato. Per alcune performance era più semplice perché gli artisti già avevano messo in pratica una modalità di vendita, mentre per altre presentate per la prima volta i galleristi e gli artisti dovevano riflettere per trovare una soluzione. Infondo, come afferma Christian Falsnaes, vincitore del Prix K-way di PER4M 2015: «In post-industrial capitalism, there is a market for everything»¹²¹.

Oltre ad Artissima, si può notare come la performance art si sia piano piano ritagliata sempre più spazio fino a raggiungere altre fiere riconosciute a livello internazionale. A ottobre 2014 inaugura LIVE alla Frieze Art Fair, la quale ha dato modo a questa pratica

¹¹⁹ G. Harris, *Performance art in the marketplace*, 8 Ottobre 2010, in: <http://www.ft.com/cms/s/2/ef939b02-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0.html> (Ultima consultazione: 24/01/2016)

¹²⁰ S. Bucci, *Performance vendesi da cinquemila euro*, in: <http://lettura.corriere.it/performance-vendesi-da-5-000-euro/> (Ultima consultazione: 26/01/2015)

¹²¹ J. Helperin, *Performance: do you buy it?*, in The Art Newspaper, 20 giugno 2014, [Art Basel daily edition](http://www.artbasel.com/daily-edition).

artistica di introdurre nel mercato nuove modalità di acquisizione dell'opera: un esempio è *Choreographic Service No. 2* di Adam Linder, portata alla fiera dalla galleria berlinese Silberkuppe, la quale si poteva noleggiare a tempo sotto contratto. Il gallerista Michel Ziegler afferma: «Questa nuova sezione di Frieze è importante perché fa sì che si discuta del mercato della performance, che ancora necessita chiarezza»¹²².

Cercando di ricostruire la storia della diffusione della Performance art, un primo inizio si ha nel 2004 con la fondazione di PERFORMA da parte della critica RoseLee Goldberg. Il sito dell'organizzazione riporta tra i compiti dell'organizzazione quello di esplorare la performance art del ventesimo secolo e incoraggiare le nuove direzioni che essa assume del ventunesimo secolo:

«Founded in 2004 by art historian and curator RoseLee Goldberg, Performa is the leading organization dedicated to exploring the critical role of live performance in the history of twentieth-century art and encouraging new directions in performance for the twenty-first century»¹²³

PERFORMA diventa un festival biennale, e nel 2015 ha ricevuto una donazione di 460.000 dollari dalla Fondazione Andrew W. Mellon per aprire un programma curatoriale post-dottorato destinato a quattro studenti specializzati nella performance, a riprova di quanto questa forma d'arte stia assumendo sempre più importanza¹²⁴.

Il 18 luglio 2012 la Tate Gallery di Londra ha inoltre inaugurato i Tate Tanks, spazi grezzi e industriali rinnovati e dedicati alla Performance Art. La mostra di inaugurazione dal

¹²² Barrilà S A e Dolfi Agostini S., *Da Frieze ad Artissima, il mercato della performance cambia: il collezionista compra l'azione*, 2 febbraio 2014, in: <http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/art/cultura-tempo-libero/2014-11-02/frieze-artissima-mercato-performance-134536.php>

(Ultima consultazione: 26/01/2016)

¹²³ <http://15.performa-arts.org/about/about-performa-15>

(Ultima consultazione: 23/01/2016)

¹²⁴ http://artreview.com/news/news_13_feb_2015_performa_mellon/

(Ultima consultazione: 23/01/2016)

titolo 'Art in Action' durò quindici settimane e il programma prevedeva performance, ma anche eventi di danza, video arte e installazioni interattive.

Ad ogni modo, è nel corso del 2014 che questa forma d'arte entra a pieno diritto nel mercato, grazie alle fiere dell'arte che si sono dotate tutte di una sezione ad essa dedicata. A giugno inaugura ad Art Basel la mostra parallela 14ROOMS, il cui obiettivo era «exploring the relationship between space, time and physicality with an artwork whose 'material' is the human being»¹²⁵ curata da Klaus Biesenbach del PS1 e Hans Ulrich Obrist e nata dalla collaborazione della Fondation Beyeler, Art Basel, e Theater Basel. La sezione LIVE alla Frieze Art Fair, oltre alla possibilità di noleggiare la performance fornita dalla galleria Silberkuppe, comprendeva anche modalità di vendita più tradizionali: la Green Tea Gallery vendeva, a 6000 dollari ciascuna, le fotografie della zuppa radioattiva (richiamo al disastro nucleare di Fukushima) cucinata *live* dagli artisti UNITED BROTHERS, mentre la galleria turca Rodeo metteva in vendita la scenografia dell'azione di Tamara Henderson (consistente in una conversazione tra il singolo visitatore e un uomo che vestiva i panni di uno strano personaggio) ad un prezzo compreso tra i 5.000 e i 20.000 euro.

4.4.1 Body Art vs Performance Art.

Cosa distingue la Body Art degli anni Settanta dalla Performance Art contemporanea? Una prima distinzione è quella riguardante il medium: non tutta la Body Art prevedeva l'esecuzione dell'opera tramite performance dal vivo e a contatto con un pubblico. Vito Acconci metteva in pratica azioni con il fine specifico di registrarle e produrne dei video, rientrando dunque anche nella sfera della Video Art; Cindy Sherman, o, precedentemente, Urs Luthi e altri artisti che adottavano la pratica del travestimento, usavano il proprio come

¹²⁵ <https://www.artsy.net/feature/14-rooms-at-art-basel>
(Ultima consultazione: 26/01/2016)

corpo come mezzo per realizzare fotografie. Anche la stessa Marina Abramovic realizza delle performance senza un pubblico presente e registrandole in un video, come nel caso di *Art must be beautiful, artist must be beautiful*. La direttrice di Artissima afferma:

«Se ci chiediamo: dove comincia la performance? Cosa la distingue dall'installazione, o da altri lavori time-based come il video o un sound piece, secondo me la risposta è: comincia dove c'è uno spettatore, un performer e un'interazione fra loro in tempo reale. [...] È necessario dunque un elemento di *liveness*.»¹²⁶

Ciò non significa che questo elemento di *liveness* non fosse presente anche nelle performance degli anni Settanta. Tuttavia, quelle contemporanee appaiono come situazioni che attraversano la realtà e l'esistenza, originando *esperienze* da vivere. La differenza sostanziale è la seguente: non è possibile immaginare *Rhythm 0*, dove l'Abramovic invita i visitatori ad usare su di lei qualsiasi oggetto di quelli presenti sul tavolo, o ancora, Gina Pane che si taglia la pelle con delle lamette, senza la presenza fisica dell'artista stesso. Quest'ultimo non può essere scambiato con qualsiasi performer che esegua l'azione, rispettando la partitura: il fulcro del lavoro dei body artists degli anni Sessanta e Settanta era agire sul *proprio* corpo, riappropriarsi di esso, sperimentarlo come fosse una tela, un pennello, un mezzo per esprimere la propria identità e interiorità. La loro ricerca consisteva in un lavoro con/su il corpo, e questo poteva avvenire attraverso una performance, come accadeva nella maggior parte dei casi, oppure no. Nella performance contemporanea la volontà è quella di dare vita ad una situazione e ad una esperienza, e il corpo è solo un mezzo necessario per giungere a questo scopo.

¹²⁶ <http://www.fruitoftheforest.com/simonemenegoiper4m/>
(Ultima consultazione: 26/01/2016)

4.5 I NUMERI DELLA BODY ART.

Poiché non è possibile “appendere al muro” un’opera di Performance art, è ragionevole credere che questa venga acquistata solo dalle istituzioni pubbliche o dai grandi musei privati. In realtà a collezionare la nuova forma d’arte emergente vi è anche qualche privato. Questo è avvenuto ad Art Basel 2014, quando un collezionista ha acquistato per 18.000 euro *Justified Beliefs* di Christian Falsnaes, dalla galleria berlinese PSM. L’opera consisteva in un’installazione di cinque canali audio che invitavano i visitatori a mettere delle cuffie e a seguire l’artista mentre dava delle istruzioni su cosa fare a due performers. Nonostante ciò, la pratica di acquistare l’azione o la situazione, benché sia un fenomeno in crescita anche se ancora di difficile definizione, non è frequente tra i privati. In generale, resta maggiormente diffusa la prassi di acquistare le “reliquie” o i “residui”. Un esempio sono Aaron e Barbara Levine, coppia di Wansington D.C, i quali hanno dato vita ad una vera e propria collezione di arte concettuale, composta, anche di lavori di Body Art, come il pezzo chiave *Light/Dark* (1977) di Marina Abramovic, ma anche opere di Allan Kaprow, Rebecca Horn e Ana Mendieta. La coppia spiega che acquistare questa forma d’arte comporta un’esperienza diversa per il collezionista, poiché non è qualcosa che puoi “appendere sopra il divano”, piuttosto è come acquistare il concetto che c’è dietro un lavoro.

Analizzando i risultati alle aste ottenuti dalle opere di Body Art, prendendo in considerazione soprattutto le case d’aste principali, Christie’s, Sotheby’s, e Phillips, si può notare come siano le fotografie a trovare più facilmente un posto nel mercato, e solo a volte vengano venduti gli oggetti/reliquie. Inoltre, i prezzi più elevati vengono raggiunti dalle testimonianze delle performance più rappresentative di ogni artista. Il lavoro di Marina Abramovic è tra quelli più quotati al momento: a maggio 2015, un suo set di fotografie testimoniante le sue performance più iconiche avvenute tra il 1973 e il 1975, è stato battuto all’asta da Christie’s di New York per 365.000 dollari. Una fotografia di *Lips*

of *Thomas*, quotata da Christie's tra i 25.000 e i 35.000, è stata aggiudicata per 112.500 dollari nel settembre 2014 (fig. 27). Sette immagini di *Relation in space*, performance messa in scena con Ulay, suo compagno a quel tempo, nel 2007 furono vendute per 31.200 sterline da Christie's South Kensington, equivalenti a 61.589 dollari. In media, le fotografie delle sue azioni vengono vendute ad un prezzo che varia tra i 25.000 e i 35.000 dollari, mentre degli oggetti come i *Pillow (Cuscini)* fatti di diversi materiali tra cui quarzo e ossidiana, provenienti dalla Lehman Brothers¹²⁷ sono stati venduti tra le 2.000 e le 5.000 sterline (1.000 - 8.000 dollari).



Figura 27. Marina Abramovic, *Thomas Lips*, 1975,
foto della performance riproposta al Guggenheim di New York nel 2005.
Da: www.christies.com

In un'intervista al New York Times, l'artista ha dichiarato di aver ricevuto 100.000 dollari per la sua performance *The artist is present*, avvenuta nel 2010 al MoMA di New York¹²⁸. Questo potrebbe essere considerato un compenso notevole, tuttavia, si deve tener conto che per questa performance Abramovic, come affermato nell'intervista, ha dovuto

¹²⁷ La sede londinese della banca americana, dopo il crack finanziario, ha messo tutto all'asta da Christie's South Kensington, il 29 settembre 2010.

¹²⁸ Intervista a Marina Abramovic di A. Goldman, *The devil in Marina Abramovic*, 13 giugno 2013, New York Times, in: http://www.nytimes.com/2012/06/17/magazine/the-devil-in-marina-abramovic.html?_r=0

(Ultima consultazione: 28/01/2016)

prepararsi durante i mesi precedenti, trascorrere seduta all'interno del MoMA circa settecento ore (sette ore al giorno, negli orari di apertura del museo, per tre mesi), e pagare i suoi assistenti. Confrontando dunque questo guadagno con i prezzi ottenuti dalle fotografie all'asta, si può notare come sia ancora difficile monetizzare la performance in quanto tale, mentre la materialità di un oggetto, visto come "feticcio", genera tutt'ora un fascino maggiore e un desiderio di possederlo.

Seguendo un ordine decrescente di maggior successo ottenuto alle aste, anche il lavoro di Carolee Schneeman ha raggiunto un prezzo di vendita piuttosto alto: le dodici fotografie *Eye Body. 36 Transformative Actions* (fig. 28) rappresentanti le sue performance più iconiche sono state vendute per 185.000 dollari da Christie's New York a maggio 2015, mentre quella inerente a *Meat Joy* a settembre dello stesso anno è stata venduta per 18.750 dollari.



Figura 28. Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions*,
Da: www.christies.com

Un'altra donna performer, Ana Mendieta, ha trovato il suo posto nel mercato dell'arte contemporanea soprattutto perché vende fotografie delle sue azioni, le quali trovano acquirenti più facilmente. La fotografia *Untitled (from the Fetish Series)* è stata aggiudicata per 102.200 sterline (pari a circa 146.000 dollari) da Phillips a Londra nel

2008. Al secondo posto tra i suoi *top lot* si posiziona *Arbol de la Vida* dalla serie *Siluetas*, la quale è stata battuta all'asta per 102.200 dollari da Christie's New York nel 2005 (fig. 29), seguita da *Twelve works: Silueta works in Mexico, 1973-1977*, raccolta di dodici fotografie venduta a 80.500 dollari nel 2011 da Christie's New York.



Figura 29.
Ana Mendieta, *Arbol de la Vida (tree of life)*, 1976.
Da: www.christies.com

Riguardo al lavoro di Hermann Nitsch si possono trovare all'asta tele create durante le azioni con sangue, colori, e altre sostanze, i quali vengono chiamati dall'artista *Reliktbild*, “immagini-relitto” di ciò che resta delle sue performance. Le case d'aste che offrono pezzi di Nitsch sono soprattutto le due viennesi Im Kinsky e Dorotheum. Il top lot è *Reliktbild (Triptychon)*, un trittico composto dalla tela, sangue e residui vari, venduto per 112.500 euro da Im Kinsky nel novembre 2010. Pitture provenienti dalle azioni avvenute al Castello di Prinzendorf si possono trovare tra i 10.000 e i 15.000 euro. Delle sue azioni vengono messe all'asta anche delle reliquie, ad esempio la camicia da lui indossata: *Chemise – 3-day game, 80th auction, Schloss Prinzendorf*, nel 2010 è stata battuta all'asta da Dorotheum per 12.500 euro (fig. 30).



Figura 30. Hermann Nitsch, *Chemise – 3-day game*, 80th auction, Schloss Prinzendorf, 1984.
Da: www.artsy.com

Fotografie di *Decide who you are #25: how to handle black people: a beginners manual* (1992) di Adrien Piper sono state vendute per 98.500 dollari da Sotheby's New York nel 2008. Dalla serie di azioni degli anni settanta intitolata *Mythic Being*, le tre foto della performance *It Doesn't Matter Who You Are If What You Want To Do To Me Is What I Want You To Do For Me* sono invece state aggiudicate per 14.400 dollari presso Christie's New York nel 2006. Lo stesso anno e presso la stessa casa d'asta, le fotografie di *Bed Piece* di Chris Burden sono state acquistate per 84.000 dollari.

Proseguendo con un ordine decrescente tra i top lot di ogni artista, si giunge a Vito Acconci. Le fotografie della sua performance del 1970, *Thirty-five approaches*, hanno raggiunto 78.125 dollari da Sotheby's a New York 2014, mentre tre anni prima quella di *Seedbed* è stata battuta per 34,375 dollari.

L'opera di Urs Luthi *Selfportrait, One is a lonely number* ha invece raggiunto le 40.000 sterline (65.600 dollari) all'asta tenutasi nel 2014 da Christie's King Street di Londra. Una foto con lo stesso soggetto, dieci anni prima, aveva raggiunto le 26.400 sterline da Sotheby's a Londra.

Sebbene le foto che documentano la performance di Gina Pane *Le lait chaud* del 1972 siano state aggiudicate al prezzo di 49.500 euro presso la sede parigina di Christie's nel 2013 (fig. 31), i risultati ottenuti restano su una fascia di prezzo che va dai 4.000 ai 15.000 euro. *Azione sentimentale* è stata venduta per 16.000 franchi svizzeri (pari a circa 14.400 euro), mentre *L'escalade sanglante* per 6.480 euro presso la sede milanese di Sotheby's.



Figura 31. Gina Pane, *Le lait chaud*, 1972.
Da: www.chisties.com

Se si confrontano queste cifre con quelle ottenute dalle correnti artistiche sviluppatesi negli stessi anni, si può notare che opere del Minimalismo, quindi dove si ha l'esaltazione dell'oggetto e la sua conseguente materialità, ottengono quotazioni ben più alte, come nel caso di Donald Judd che ha raggiunto i 14,165,000 dollari, e i cui lavori superano spesso il milione. Nel caso della Land Art, un'altra corrente che si fonda sull'effimero, un artista come Richard Long ha ottenuto prezzi simili ai lavori di Body Art, mentre Robert Smithson ha raggiunto i 4,297,000 dollari e creazioni degli anni Sessanta sono quotate tra i 300'000 e i 400'000 euro.

CONCLUSIONE

Giunti al termine di questo percorso, appare evidente quanto sia stato necessario partire da molto lontano con la presente tesi, ovvero dalle radici, perché solo da esse poteva poi crescere e svilupparsi l'intero lavoro. Compiere un così ampio passo indietro è stato indispensabile per comprendere l'importanza del corpo come mezzo di espressione: esso è infatti lo strumento più antico di comunicazione, il linguaggio più arcaico utilizzato dagli uomini, e questo è inevitabile, poiché è ciò da cui non possiamo separarci, nasciamo da esso, viviamo con e tramite esso. Chiedendo aiuto all'antropologia, dimostrando come le tribù più "primitive" segnano il proprio corpo attraverso tatuaggi e perforazioni per trasmettere dei messaggi, si è giunti ad una prima consapevolezza: il corpo è qualcosa di antico e al tempo stesso di contemporaneo. E per capire il presente si deve prima conoscere il passato.

Successivamente, è arrivata l'affermazione di Marina Abramovic a indirizzare l'analisi del presente lavoro: «C'è solo una domanda che non sento da dieci anni: "Perché questa è arte?"». L'artista prosegue, spiegando al giornalista: «Questa era la domanda principale quando ho iniziato le mie performance, e non la sopportavo. E invece adesso mi manca».

La frase mette in luce un aspetto importante di questa tesi, che corrisponde al secondo passo compiuto necessario per comprendere la Body Art: come il concetto di arte sia in continua evoluzione. Gli artisti hanno spinto questo concetto gradualmente oltre i propri limiti, ad ogni nuovo confine fissato ed approvato esso veniva varcato e spostato un po' più in là, a tal punto da generare un'estensione del campo di significato, il quale ad ogni slittamento assimilava nuove modalità artistiche. I cambiamenti repentini verificatisi nella società del Novecento, generati dalla moltitudine di invenzioni rivoluzionarie avvenute, vengono assorbiti dagli individui e modificano il modo di percepire l'ambiente circostante, e gli artisti non sono esclusi da questo processo. Al mutare del loro modo di

sentire e vedere, muta anche il loro modo di fare arte. E così, gradualmente, la realtà entra prima nella tela, con i materiali della vita quotidiana e di scarto, e i confini si fanno sempre più labili, fino a che Duchamp non prende un orinatoio e lo espone in una galleria d'arte, firmandolo e intitolandolo *Fontaine*. Il corpo, fino a quel momento solo rappresentato sulla tela o riprodotto attraverso materiali lapidei, inizia ad essere usato come pennello da Yves Klein nelle *Antropometrie*, fino a diventare l'opera vera e propria con Piero Manzoni, il quale firma direttamente sulla pelle le modelle. Allo stesso tempo l'*azione*, il processo, inizia ad assumere importanza tanto quanto il risultato finale: con Jackson Pollock, con il Gruppo Gutaj, con la Process Art, con Fluxus. Fino a giungere alla Body Art: il corpo diviene l'oggetto e il soggetto dell'opera. Se una prima domanda è stata: "Perché il corpo è un valido strumento di comunicazione?", il secondo capitolo risponde a: "Perché il corpo è un mezzo come un altro per fare arte, e come si è giunti fino a qui?". E così, dopo un percorso che ha voluto condurre ad una prospettiva adeguata, si è arrivati al cuore della tesi, ed è stato possibile osservare e analizzare la Body Art con i suoi artisti principali e i rispettivi lavori, dalle artiste femministe, alle azioni vicine alla religione, al rito e ad un'idea di sacrificio, a quelle basate sul dolore e sulla sfida dei limiti del corpo, a quelle caratterizzate dalla pratica del travestimento che indagano l'identità sessuale e razziale. Perché è arte, dunque? Perché racconta del vissuto del singolo e della società in cui vive, perché genera delle domande che forse lo spettatore non si porrebbe, perché scuote le coscienze, perché disvela il funzionamento dei media risvegliandoci dal torpore e dall'assuefazione, come sosteneva McLuhan, perché alza il sipario sulla società dello spettacolo di Debord e cerca di (di)mostrare come il corpo non sia una merce, perché in una società basata sull'*amusement* come affermava Adorno c'è urgenza di qualcosa che non faccia divertire, ma riflettere, anche se è un pugno allo stomaco.

Appare paradossale, che quest'arte che tanto aspirava ad evadere dalle logiche di mercato

alla fine sia stata inglobata da esso, eppure è ciò che accade. Si è dunque assunta una prospettiva economica al fine di completare la ricerca su questa forma artistica, inquadrandone la posizione nel mercato contemporaneo, le modalità di vendita e le quotazioni presso le case d'asta più importanti. Alla luce di tutto ciò l'ultima domanda di questa tesi è sorta spontanea: "Cosa si vende di quest'arte, per natura effimera e transitoria?" Per rispondere a questi quesiti si è ritenuto opportuno compiere prima una distinzione all'interno della Body Art: da una parte vi sono quegli artisti che utilizzano il corpo, ma la cui opera finale è il video (come nella Video art) o la fotografia (un esempio è Cindy Sherman), dall'altra vi sono le *performances* in cui l'opera è l'azione in sé e le fotografie e i video che le riproducono sono testimonianze di essa. In quest'ultimo caso ciò che viene venduto materialmente sono degli oggetti-reliquie che ricordano l'azione, i quali assumono l'aspetto di *residui di memoria*, oppure il supporto fotografico e video. Similmente a quanto accade nella musica, materialmente si acquista il supporto, ma ciò che realmente si compra è immateriale: è un modo di approcciare il mondo.

Come è cambiata la Body Art? E soprattutto, cosa resta di quella passata, così radicale e sovversiva? La società contemporanea è caratterizzata da una rinnovata centralità del corpo, come scrive Elisabetta Di Stefano: «Nell'odierna società dello spettacolo il corpo esposto, messo in scena attraverso i media, ha acquistato nuova centralità anche nella cultura popolare»¹²⁹ e ne sono una prova il crescente numero di centri di estetica e di *Spa*, il desiderio di mantenersi in forma attraverso l'utilizzo di palestre, la diffusione di figure come le *fashion blogger* e le *youtuber* che condividono tutorial di make-up, e soprattutto il ricorso alla chirurgia estetica ormai ampiamente diffuso¹³⁰. Questa centralità del corpo

¹²⁹ E. Di Stefano, *Ipersestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Aesthetica Preprint, periodo di Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, p. 49.

¹³⁰ "Scolpisci i tuoi capelli" pronunciava lo slogan della pubblicità sui prodotti per capelli Studio Line, prodotta dalla L'Oreal, e il cui sfondo faceva riferimento visivamente a Mondrian. Si inizia dai capelli, dunque, per giungere a scolpire l'intero corpo.

ritorna anche in arte: è dagli anni Novanta che si diffonde il fenomeno delle *Identità mutanti*¹³¹, caratterizzato dagli ibridismi e dalle contaminazioni tecnologiche. Il corpo di questi anni, come scrive la critica d'arte FAM, è «alterato e modificato dalle mutazioni contemporanee [...]. Un corpo rimodellato sulle proprie paure e sui propri desideri, un corpo che incarna il corpo sociale, che assomma i conflitti etnici, politici, bellici, un corpo che ha assorbito le radiazioni e le accelerazioni, un corpo che è divenuto una superficie da significare [...]»¹³². Tra gli artisti legati a questo fenomeno si possono citare Franko B, Stelarc, Matthew Barney, Orlan. In particolare quest'ultima è responsabile del progetto *Art Charnel*, in cui si sottopone a diversi interventi chirurgici, i quali invece di migliorarle l'aspetto esteriore hanno l'effetto (voluto) contrario, che vengono filmati e possono essere seguiti *live* dagli spettatori (fig. 32).



Figura 32. Orlan, *Omnipresence*, 1993.

L'artista afferma: «Tutto il mio lavoro si alza contro gli standard di bellezza che si inscrivono nelle carni femminili [...], pone domande rispetto allo statuto del corpo attualmente e nelle società future attraverso manipolazioni genetiche e le nuove tecnologie»¹³³. Orlan e Stelarc si muovono verso una maggiore estremizzazione, Matthew

¹³¹ Ben analizzato da Francesca Alfano Miglietti nel libro *Identità Mutanti. Dalla Piegia alla Piaga: Esseri delle Contaminazioni Contemporanee*, Ancona-Milano, Costa&Nolan, 1997.

¹³² Francesca Alfano Miglietti (FAM), *Rosso vivo: mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 1999, Milano, Electa, 1999, p. 18.

¹³³ E. Di Stefano, *op. cit.*, p. 56.

Barney lavora sul corpo tecnologico, ragionando sull'ibridazione con la tecnologia odierna e utilizzando tutti i media offerti dalla contemporaneità. Tutti questi casi mettono a tema il carattere di spettacolarizzazione della società contemporanea in un modo che non era presente nelle prime performance degli anni Sessanta e Settanta.

Cosa resta dunque della Body Art storica? Con Gina Pane il corpo scompare già nel 1981, quando crea le *Partizioni* dove vi è solo l'evocazione del corpo attraverso segni e tracce; c'è chi come Günther Brus è tornato al disegno, affermando che con le *Aktionen* avvertiva un senso di incompletezza; Vito Acconci ha iniziato a lavorare con l'architettura, passando dal *corpo nello spazio* allo *spazio del corpo*; infine c'è chi è rimasto a lavorare con il corpo, come Marina Abramovic, ma diventando più "eterea" rispetto alle origini. Ed è forse proprio grazie a questa sua caratteristica, la quale l'allontana dai suoi colleghi più "cruenti" - Barney, Sterlac, Orlan¹³⁴ - che Abramovic espone al MoMA, in uno dei cuori del sistema. Il ruolo svolto dal sistema diventa dunque quello di assorbire e smorzare le tensioni e i conflitti generati dall'arte più "estrema".

Appare evidente, ancora una volta, come tutto sia in continua evoluzione: cosa resta dunque, in conclusione? Rimane il *corpo*, che è quanto di più antico e presente posseduto dall'essere umano.

¹³⁴ Per fare un parallelismo con il cinema, essi si potrebbero definire "splatter", collocabili tra Alien, La Mosca, Terminator e Kill Bill.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T. e Horkheimer M., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Wuerido Verlag, Amsterdam, s.a. (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966).

Alfano Miglietti Francesca (FAM), *Identità Mutanti. Dalla Piegia alla Piaga: Esseri delle Contaminazioni Contemporanee*, Ancona-Milano, Costa&Nolan, 1997.

Alfano Miglietti F. (FAM), *Rosso vivo: mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 1999, Milano, Electa, 1999.

Alfano Miglietti F. (FAM), *Nessun Tempo Nessun Corpo*, Milano, Skira, 2002.

Alonge R., *Il teatro dei registi: scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma, Laterza, 2006.

Archer M., and Christiane P., *Art since 1960*. London, Thames and Hudson, 1997.

Aristotele, *Poetica*, edizione con introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1987.

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968.

Auslander P., *The Performativity of Performance Documentation*, PAJ: A Journal of Performance and Art 84, vol.28, no.3, September 2006.

Baiardi F., a cura di, *Dr. Abramovic*, Milano, Feltrinelli, 2012.

Bataille G., *L'anus solare*, Paris, édition de la galerie Simon, 1931; (tr. it. a cura di Sergio Finzi, *L'ano solare*, SE, Milano, 1998).

Batteux C., *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, a cura di E. Migliorini. Bologna, Il Mulino, 1983 (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746).

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, terza versione nota come "Dritte Fassung", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica : tre versioni (1936-39)*, a cura di Fabrizio Desideri, traduzione di Massimo Baldi, Roma, Donzelli, 2012, p. 93.

Corgnati M., Poli F., *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, B. Mondadori, 2001.

Debord G., *La Société du spectacle*, Parigi, Champ Libre, 1971. (trad. it. *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1979).

Deitch J., (a cura di), *Post-human* (catalogo della mostra), FAE Museè D'Art Contemporain, Pully Losanne, 1992.

Di Stefano E., *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Aesthetica Preprint, periodo di Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.

Eco U. *La definizione dell'arte*, Milano, U. Mursia & C., 1968.

Eco U., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, V. Bompiani e C., 1962.

Foster H., Krauss R., Bois Y-A, Buchloh B., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames Hudson (trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006).

Galimberti U., *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1997.

G. G. Cesare, *Commentarii de bello Gallico* [*La guerra gallica*, Gaio Giulio Cesare ; traduzione a cura di Adriano Pennacini; note storico-critiche di Albino Garzetti. - Torino : Einaudi, 1996.

Goldberg R.L., *Performance art: From Futurism to the present*, Thames and Hudson, 2011.

Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, pag. 185, Milano, Feltrinelli, 1966.

Jones A., *Body Art/ Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Kant I., *La critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1970, par. 47, p.167 (*Kritik der Urteilskraft*, 1790).

Kostelanetz, Richard, and H. R. Brittain. *A Dictionary of the Avant-gardes*. Psychology Press, 2000.

Krauss R., *Sculpture in expanded Field*, in *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Massachusetts, Cambridge, Mit Press, 1986.

Kwon, Miwon, *In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the 'White Cube'*, in *Documents*, 10, Fall 1997,

La Cecla F., *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 1997.

Macrì T., *Per un'emancipazione della libertà di espressione*, in *I diritti dell'arte contemporanea*, a cura di G. Ajani, A. Donati, Allemandi, 2011.

McLuhan M., *Understanding Media*, New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1964 (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986).

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003).

O'Reilly S., *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson Ltd, 2009 (trad. it. [a cura di E. Sala] *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011).

Panofsky E., *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939 (trad. it. *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975).

Pine II B. J., Gilmore J. H.,

The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a

Stage, Harvard Business School Press, Boston. (Trad. It. *L'economia delle esperienze*, Milano, Etas, 2000).

Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, New York and London, 1993.

Poli F. (a cura di), *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2013.

Pugliese M., *Tecnica mista: materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, B. Mondadori, 2006.

Scarry E., *The Body in Pain. The making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985. (trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990).

Šklovskij V., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1982.

Strano C., *Gli anni settanta. Gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia*, Skira Editore, 2005.

Turner V., *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

Warr T., *The artist's body*, London, Phaidon, 2000 (trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, 2006).

ARTICOLI DI GIORNALI E RIVISTE:

Alfano Miglietti F. (FAM), *Incontro con Lea Vergine*, in *Virus*, 10 gennaio 1997, disponibile su: 1995-2015.undo.net

(Ultima consultazione: 07/01/2016)

Barrilà S.A. e Dolfi Agostini S., *Da Frieze ad Artissima, il mercato della performance cambia: il collezionista compra l'azione*, 2 febbraio 2014, in *Il Sole 24 Ore*, disponibile su: www.arteconomy24.ilsole24ore.com

(Ultima consultazione: 26/01/2016)

Bonami F., *Che bella situazione, quasi quasi me la compro*, 6 Febbraio 2001, in *La Stampa*, disponibile su: www.lastampa.it

(Ultima consultazione: 22/01/2016)

Bucci S., *Performance vendesi da cinquemila euro*, in *La Lettura, Corriere della Sera*, disponibile su: lettura.corriere.it

(Ultima consultazione: 26/01/2016)

Ghorashi H., *...BUT WE CAN'T PAY YOU': PERFORMANCE ART AND MONEY'S KNOTTY RELATIONSHIP*, 29 ottobre 2015, disponibile su: www.artnews.com

(Ultima consultazione: 23/01/2016)

Godman A., *The devil in Marina Abramovic*, 13 giugno 2013, in *New York Times*, disponibile su: www.nytimes.com

(Ultima consultazione: 30/01/2016)

Goy B., *intervista a Marina Abramovic*, in *Journal of Contemporary Art*, Parigi, giugno 1990, disponibile su: www.jca-online.com

(Ultima consultazione: 15/01/2016)

Da Costa Rodrigues M., *The Challenges of the Ephemeral: Conserving Performance Art*, disponibile su: www.academia.edu

(Ultima consultazione: 21/01/2016)

Harris G., *Performance art in the marketplace*, 8 Ottobre 2010, in Financial Times, disponibile su: www.ft.com

(Ultima consultazione: 24/01/2016)

Helperin J., *Performance: do you buy it?*, in The Art Newspaper, 20 giugno 2014, [Art Basel daily edition](http://ArtBasel.daily.edition).

Lubow A., *Making Art Out of an Encounter*, 15 gennaio 2010, in New York Times, disponibile su: www.nytimes.com

(Ultima consultazione: 26/01/2016)

Mandrini R., *L'art performance contagia gli artisti*, 5 Marzo 2010, disponibile su: www.arteconomy24.ilsole24ore.com

(Ultima consultazione: 22/01/2016)

Migliore T., *Scacco matto all'identità*, Il Manifesto, 10/05/2015

Ortiz J., *Can performance art be collected...? And still maintain its original message...?*, 28 giugno 2012, disponibile su: hyperallergic.com

(Ultima consultazione: 22/01/2016)

Palazzoli D., intervista a Lea Vergine, Milano, Maggio 1974, in DATA online, disponibile su: www.artslab.com

(Ultima consultazione: 10/01/2016)

Palermo L., *"I am a woman, I am a wife, I am a mother, I am an artist"*. *L'arte di Mierle Laderman Ukeles*, Convegno Internazionale: Donna, Cultura e Società, 10 Aprile 2014, in: www.academia.edu

(Ultima consultazione: 21/12/2015)

Rockwell J., *REVERBERATIONS; Preserve Performance Art? Can you preserve the wind?*, in New York Times, 30 aprile 2004, disponibile su: www.nytimes.com

(Ultima consultazione: 21/01/2016)

Weslien K., intervista a Marina Abramovic, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re) presentation*, PAJ: A Journal of Performance and Art 28.1 (2006): 29-50.

Westeman J., *Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'*, 20 gennaio 2015, disponibile su: www.tate.org.uk

Wolff R., *Il mercato della performance: Da McNamara a Sehgal, nuovi modi di vendere l'effimero*, 13 Novembre 2013, in: it.blouinartinfo.com

(Ultima consultazione: 25/01/2016)

Zamponi B., *La necessità dell'efferatezza secondo... Hermann Nitsch*, in XL Repubblica, 5 giugno 2012, disponibile su: xl.repubblica.it

S.a., *Klein: la ricevuta pesa oro*, 20 Marzo 2010, disponibile su: www.arteconomy24.ilsole24ore.com

(Ultima consultazione: 25/01/2016)

S.a., *French Artist-Activist Thinks Tino Sehgal Piece Creates a Sticky Situation*, 24 gennaio 2011, disponibile su: www.blouinartinfo.com

Comunicato stampa della mostra *JAMES LEE BYARS LIFE, LOVE AND DEATH* tenutasi al Strasbourg Museum of Modern and Contemporary Art, diponibile su: www.musees.strasbourg.eu

(Ultima consultazione: 26/01/2016)

TESI DI LAUREA:

Fontanive F., *Dall'Action Painting alla Body Art*, Tesi di laurea, 7 dicembre 2007, disponibile su: www.fucinemute.it

Toscano G., *Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali*, Tesi di dottorato, Università di Trento, 2010.

Viola E., *Post Human. Esperienze e questioni di critica d'arte*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Salerno, 2010.

SITOGRAFIA:

www.academia.edu

www.arborsapientiae.com

www.arteconomy24.ilsole24ore.com

www.artnews.com

artreview.com

www.artslab.com

www.artsy.net

calarts.edu

www.castellodirivoli.org

www.christies.com

www.designers-books.com

www.domusweb.it

www.flashartonline.it

www.focus.it

www.fruitoftheforest.com

www.ft.com
www.fucinemute.it
www.gilbertandgeorge.co.uk
www.guggenheim.org
hyperallergic.com
www.jca-online.com
judychicago.arted.psu.edu
www.lastampa.it
lettura.corriere.it
www.mai-hudson.org
www.mart.tn.it
www.moma.org
www.mumok.at
www.musees.strasbourg.eu
naturalis-expeditions.blogspot.it
www.nitsch.org
www.nytimes.com
www.orlan.eu
phillips.com
www.primaryinformation.org
smartmuseum.uchicago.edu
www.sothebys.com
www.tate.org.uk
www.theguardian.com
www.thelatinlibrary.com/iordanes1.html

www.treccani.it

www.ursluethi.com

xl.repubblica.it

15.performa-arts.org

1995-2015.undo.net

DOCUMENTARI:

Calvano M. (regia di). *Michele Dantini racconta Performance e body art: l'azione diventa arte. Abramovic, Beuys, Nitsch, Haacke, Nauman* (DVD), Roma, Gruppo editoriale L'espresso, 2014, in *Il caffè dell'Arte Contemporanea*.

Matthew A. (regia di), *The artisti s present*, DVD, Milano, Feltrinelli, 2012.