



Università
Ca' Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE

**STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONE DEI BENI
ARTISTICI**

Tesi di laurea

IL SANGUE È SPIRITO

**L'impiego del corpo e la presenza del sangue nell'arte
contemporanea**

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa **Silvia Burini**

Correlatrice:

Chiar.ma Dott.ssa **Angela Bianco**

Laureanda:

Sara Tomasi

Matricola: **877701**

Anno Accademico 2019/2020

SOMMARIO	3
INTRODUZIONE	6
SANGUE FRA VIOLENZA E DOLORE	9
Azionismo viennese	16
Abramović	39
SANGUE COME MEZZO DI RIBELLIONE SOCIALE	48
Essere donna: Gina Pane e la religiosità della femminilità	49
Essere donna: Ana Mendieta	57
Essere donna: Regina José Galindo	67
Essere malati: l'AIDS	76
Essere malati: Ron Athey	79
Essere malati: Jordan Eagles	88
Franko B	94
SANGUE COME MEZZO ARTISTICO	105
Orlan e l'assenza di dolore	106
Pëtr Pavlenskij: il sangue parla di politica	113
Andres Serrano e la fotografia	119
Marc Quinn e la scultura	125
CONCLUSIONE	130
BIBLIOGRAFIA	135
Sitografia	142

INDICE DELLE TAVOLE	150
RINGRAZIAMENTI	155

INTRODUZIONE

L'intento della mia tesi è quello di esaminare l'impiego del sangue, in opere e performance artistiche, realizzate nel periodo compreso tra gli anni Sessanta del Ventesimo secolo e i giorni nostri.

Saranno, quindi, riunite e accumulate, per la sola presenza del suddetto tessuto fluido connettivo, sia esso di tipo animale o umano pratiche artistiche svariate e varie.

Nei capitoli che compongono il mio elaborato ho cercato di trovare dei punti di contatto tra le diverse poetiche degli artisti selezionati, a volte anche compiendo dei salti temporali azzardati, solo in virtù della medesima visione espressa dalla loro ricerca. Anche solo a un primo sguardo però risulta evidente che la presenza del sangue nelle opere dei suddetti artisti non è sufficiente per rappresentare un insieme omogeneo.

Nel primo capitolo ho scelto di affrontare l'Azionismo Viennese e la sua natura brutale, uno dei movimenti che ha preparato la strada alle sperimentazioni artistiche, in alcuni casi anche molto estreme, che affronterò nei capitoli seguenti. È infatti impossibile non affrontare, in un'analisi di questo tipo, il tema della violenza, sia essa imposta o autoimposta e la sua naturale conseguenza, quella cioè del dolore fisico che inevitabilmente ne consegue. Nel secondo capitolo saranno trattati alcuni artisti che, pur non appartenendo alla medesima corrente estetica, si servono del sangue come mezzo espressivo immediato per sottrarsi alle logiche sociali sfruttando l'effetto scioccante che questo fluido ancora possiede, per la loro ribellione nei confronti di specifiche idee e concetti. Sono due le macro categorie tematiche che emergono prepotentemente dall'analisi: la differenza di genere e la malattia (in particolar modo l'AIDS). Il quarto capitolo sarà di più ampio respiro, rispetto ai precedenti, in quanto affronta artisti lontanissimi fra loro, che però hanno scelto di utilizzare il sangue per le loro opere. Non sarà, quindi analizzato un movimento o una corrente di pensiero unitaria, quanto piuttosto descritto il modo in cui il sangue può essere presente in alcune opere di performer, fotografi e scultori che ne hanno apprezzato le potenzialità e unicità.

Notoriamente gli artisti presentano spesso punti di contatto e percorsi paralleli dettati dal medesimo sentire, dalla condivisione di epoche e idee, ma, nonostante ciò, mantengono una loro specificità difficilmente incasellabile in una precisa espressione artistica e ciò vale maggiormente per le più recenti proposte artistiche.

L'obiettivo ultimo che mi sono posta con la mia tesi è, infine, quello di provare a rispondere all'interrogativo che la maggior parte del pubblico esprime di fronte a opere o performance che ricorrono a tali pratiche: l'impiego del sangue nei manufatti artistici o la sua presenza come conseguenza di violenze autoinflitte o subite dal protagonista di un'azione performativa su quali basi e parametri è considerata a pieno titolo espressione artistica?

SANGUE FRA VIOLENZA E DOLORE

La violenza è il primo metodo al quale si deve ricorrere per ottenere del sangue. Non certo attraverso la morte perché, com'è noto, in caso di decesso naturale la fuoriuscita di sangue non si verifica. Ed è infatti per questo che la poetica che ho deciso di indagare ricorre alla violenza fisica, sia essa subita o inflitta, come gesto catartico indispensabile per ottenere il prezioso liquido ematico. Ricorreranno in queste pagine descrizioni di atti violenti, di ferite, mutilazioni che nei casi più gravi possono portare anche alla morte.

In questo primo capitolo affronterò artisti e movimenti che hanno fatto della ricerca violenta del sangue l'espressione fondante della loro poetica. Questo è uno degli aspetti che più interessa gli artisti che ricorrono a tali pratiche:

perché l'uomo sente il bisogno di perpetrare violenza, che sia su di sé che su altri, quando non ne ha necessità? La violenza si caratterizza come atto soggettivo di sovversione alle regole e alla misura del giusto comportamento nei confronti delle altre persone¹.

L'atto violento ha sempre accompagnato l'animale, in termini di necessità e sopravvivenza, e anche l'uomo, anche se con sfaccettature ben diverse dal semplice sostentamento. È un gesto dissacrante, in assoluto contrasto con la ragione umana. È con molta probabilità proprio per questo e per ciò che certe pratiche rappresentano che, in particolar modo negli ultimi decenni abbiamo assistito a un sensibile aumento di artisti che ricorrono alla violenza come mezzo di espressione, ideando azioni che atterriscono e spaventano il pubblico².

La critica d'arte appare divisa nei giudizi: secondo alcuni critici queste pratiche sono ritenute solo delle mere azioni esibizionistiche, a cui l'artista ricorre esclusivamente per ottenere visibilità³; secondo altri, invece, si inseriscono in un percorso ben più

¹ Cfr Alberto Di Giovanni, *Le radici della violenza e il limite della ragione*, Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica, vol. 73, no. 2, 1981, pp. 405–416, JSTOR, www.jstor.org/stable/43060919, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 406.

² A tal proposito, merito dell'incontro fra questi atti performativi e la reazione del pubblico è l'aver dato avvio a ricerche psicoanalitiche e antropologiche. Cfr Consuelo Corradi, *La macchia umana elementi per una sociologia della violenza*, Studi Di Sociologia, vol. 47, no. 1, 2009, pp. 71–93, JSTOR, www.jstor.org/stable/23005109, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

³ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 13.

complesso, di evoluzione della presenza di vitalismo nelle opere d'arte⁴, che, sviluppandosi attraverso il Novecento, trova in queste situazioni un punto di arrivo.

L'atto violento è spesso associato al sadismo e al piacere che le persone provano a infliggere dolore ad altri o a sé stessi, con risvolti masochisti⁵. Per quanto non rientri nei fini di tutti gli artisti che ho selezionato e che per alcuni dei quali sembra addirittura che il dolore non esista, la sofferenza fisica è un aspetto inevitabile, intrinseco alla natura stessa di questa specifica pratica artistica che, attraverso l'atto performativo, persegue lo scopo di giungere, attraverso un crescendo di sofferenze, al sanguinamento. Solo alcuni, come ad esempio Orlan, che verrà analizzata nel capitolo finale, il dolore viene escluso del tutto dall'equazione, con l'utilizzo di potenti sedativi, in tal modo l'artista riesce ad essere sempre mentalmente presente. La sofferenza fisica spesso non viene mostrata, portando il pubblico, rapito nel vortice di attrazione morbosa creata dalla performance violenta, a sottovalutare l'esperienza emotiva dell'artista. Uno dei motivi alla base di questo atteggiamento autolesionista risiede nella teoria, elaborata da Francesca Alfano Miglietti, secondo la quale il dolore fisico possiede un potere molto forte nella guerra fra l'io e la sofferenza psicologica: il malessere fisico può contrastare o addirittura cancellare quello mentale, arrivando ad annientarlo. Si dimostra ulteriormente quello stretto legame fra corpo e mente, già predicato da Giovenale col suo celebre «*mens sana in corpore sano*»⁶. Sempre secondo la Miglietti, questo è un dolore che non cerca guarigione, anzi permette all'artista di indagare la profondità del mondo⁷.

Un'origine di questo nostro discorso potrebbe trovare la sua genesi nei traumi emotivi che l'umanità ha vissuto durante il ventesimo secolo che hanno portato la società a un'instabilità psichica collettiva. Ciò ha creato la necessità di ipotizzare un nuovo luogo dove localizzare e controllare un'esperienza catartica: il corpo, che si fa

⁴ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, p. 296. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

⁵ Il sadismo e il masochismo, benchè vengano diagnosticati come malattie solo in casi molto gravi, sono comunque analizzati nel DSM. Per ulteriori approfondimenti si veda: Ann M. Kring, Gerald C. Davison, John M. Neale, Sheri L. Johnson, *Psicologia clinica*, Bologna, Zanichelli, 2008, pp. 445, 446.

⁶ Per ulteriori approfondimenti si veda: <http://www.treccani.it/vocabolario/mens-sana-in-corpore-sano/>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

⁷ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 34.

esso stesso significante dell'arte. E così il patimento diventa il nuovo denominatore comune dell'esistenza in quanto "soffro di conseguenza esisto"⁸. Ecco che la violenza concretizza il dolore nella ferita che diventa segno tangibile dell'azione perpetrata, luogo di frattura del limite della carne. Tuttavia, l'artista riesce a compiere un processo di sublimazione⁹, innalzando un'azione normalmente disapprovata ad avere il valore di arte.

Proprio la natura stessa della performance¹⁰, che si focalizza sul divenire dell'opera, nel compiersi in un preciso momento e spazio, porta al centro delle nuove ricerche legate al corpo e alla violenza un argomento tabù, che costringe il pubblico a ripensare al luogo della concretizzazione dell'azione: la ferita. L'inflizione di una lesione diventa, dunque, il superamento del limite fisico del corpo umano¹¹.

Il gesto, che per la Miglietti si configura come un atto di resistenza del corpo alla ragione¹², è il percorso che l'artista deve affrontare per infliggere violenza, quindi non è importante solo il sangue, che si classifica qui come risultato, ma l'azione in sé, concetto che vedremo essere ancora più pregnante nel capitolo successivo, riguardante l'Azionismo Viennese. Movimento che, a partire dal nome, ne fa la sua vocazione. E questa facilità alla violenza, alla possibilità di infliggere senza alcuna fatica ferite e mutilazioni richiede anche una riflessione sulla fragilità del corpo umano.

Il sentimento di disgusto provato dal pubblico ha la sua origine nel momento della fuoriuscita del sangue, aspetto caratterizzante di queste opere; questa risposta emotiva rappresenta spesso l'intento dell'artista. Infatti, non c'è solo l'instaurazione di un dialogo con il pubblico, basato su interrogativi logici e razionali, nei fini dell'artista che si avvale del corpo, ma anche il tentativo di suscitare una reazione più

⁸ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 19.

⁹ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, p. 284. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>, data di ultima consultazione 9 giugno.

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla performance e le sue modalità si veda: Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvecchi, 2018, pp. 6- 29.

¹¹ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, p. 281- 296. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>, data di ultima consultazione 9 giugno.

¹² Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 34.

emotiva e viscerale, che si basa sul comune sentirsi essere umano e sulla compassione¹³. È questa «un'arte che non vuole spettatori ma testimoni... complici»¹⁴. Lo spettatore si trova quindi intrappolato in un sentimento dalla duplice natura, quale è il disgusto, che tende ad attrarre e allontanare allo stesso momento. Egli si discosta da questa pratica per i limiti etici che la società gli impone, riconoscendo l'artista come altro da sé, essere mostruoso, che non rispetta i dettami sociali. Un diverso a cui imputare un sentimento di colpa, sulla scia di un modo di pensare reazionario, che separa ciò che risulta dissimile dalla normalità¹⁵. Inoltre, l'esposizione del dolore fa paura, perché mette in risalto la precarietà del corpo. Ma, insieme a questo movimento centrifugo, si muove parallela un'attrazione verso l'azione in questione, che non si può solo ricondurre alla compassione già citata. Questa esibizione di una zona interna al corpo, il luogo della ferita, rientra nella logica del macabro, che suscita un interesse morboso, un'attenzione malsana per quello che, in definitiva, risulta essere un momento di vita esagerata, uno spazio in cui una massa informe e putrescente si dilata, amplificando le valenze simboliche dei materiali organici, nell'eterna metafora della vita e della morte¹⁶. L'oggetto del disgusto è sempre biologico e viene generato da un'esposizione senza mediazione, mancanza che ancora di più risulta immediata e spaesante in un contesto come quello della performance, dove nella maggioranza dei casi, l'artista esegue, ma non spiega nulla.

Il meccanismo di difesa, sperimentato dal pubblico, lo richiama, per l'ennesima volta, a un ritorno alla realtà senza filtri, con l'esposizione del corpo, che si offre direttamente ai sensi. Per tale tipo di arte, e per il suo effetto sul pubblico, è stato coniato un termine apposito: Realismo Traumatico¹⁷. Esso non si applica

¹³ Nel senso simpatetico dell'origine latina del termine, che si forma da cum e patior, e quindi significa soffrire insieme a qualcuno, proprio sulla base di riconoscersi come uguali. Per ulteriori approfondimenti si veda: <http://www.treccani.it/vocabolario/compatire/>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

¹⁴ <http://web.tiscali.it/lattuadapardo/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

¹⁵ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 55.

¹⁶ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, pp. 284- 294. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

¹⁷ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, p. 285. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp->

perfettamente agli intenti di analisi di questa tesi, in quanto comprende anche artisti come Damien Hirst¹⁸, Cindy Sherman¹⁹ e Kiki Smith²⁰, fra gli altri, che nulla hanno a che vedere con l'utilizzo del sangue. E insieme si parla anche di arte abietta²¹. Queste due nozioni si riferiscono a un lavoro sullo scarto, sulla ferita, sull'informe e al sentimento di repulsione e rifiuto che ne scaturisce²².



Tav. 1 Damien Hirst, *Matthew, Mark, Luke and John*

[content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf](https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf), data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti si veda: <http://www.damienhirst.com/>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

¹⁹ Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

²⁰ Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://iperarte.net/ledonnedellarte/kiki-smith/>.

²¹ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, pp. 284- 286. [https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-](https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf)

[content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf](https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf), data di ultima consultazione 9 giugno 2020. Se ne parla anche, in modo più diffuso, in: Alexandra Gonzenbach, *Bleeding orders: abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane*, in *Letras Femeninas*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 31-46, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23021842, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

²² Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, pp. 285, 286. [https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-](https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf)
[content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf](https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf), data di ultima consultazione 9 giugno 2020



Tav. 2 Cindy Sherman, *Untitled #228*



Tav. 3 Kiki Smith, *Ribs*

Nonostante, quindi, siano concetti che non sono stati teorizzati prettamente per gli artisti di questo capitolo, si possono applicare comunque anche a questa analisi, sempre condotta sulle tracce della presenza del sangue, perlomeno negli ambiti di risposta emotiva e concezione del pubblico e della critica, perché sicuramente il termine “abietto”²³ non si pone qui in un’accezione neutra, dimostrando buona parte dei pregiudizi negativi che accompagnano la nomea di artisti che si dedicano a tali pratiche.

Un altro punto di contatto, molto interessante, con il “sentimento di abiezione” scaturito da queste performance è quello che ci porta ad analizzare il tabù nei confronti della religione. La differenza fra puro e impuro guida spesso la reazione del disgusto, che risulta come l’esibizione dell’immondo. Dietro questa si nasconde, sovente, un sostrato spiritualistico, una ricerca ascetica, nella convinzione che il sacro e la trasgressione siano legati strettamente uno all’altro, si sottendano e si risaltino a vicenda²⁴. Al di là della religione cattolica e come questa abbia influenzato l’iconografia del sangue e del dolore²⁵, negli artisti, dagli anni Sessanta in avanti, si percepisce un modo di approcciarvisi diversificato e più liberale, che a volte sfiora anche la critica di blasfemia²⁶.

Infine, una breve considerazione di natura più metodologica. Come espresso puntualmente dalla Warr²⁷ c’è una differenza sostanziale tra l’assistere a una di queste performance, visionare un video (fatto dall’artista o amatoriale), una fotografia o dei semplici documenti. Un altro aspetto che si deve tenere a mente per ridimensionare le proprie convinzioni, di epoca moderna, è il ruolo e le modalità della *spectatorship* e dello studio di tali opere.

²³ Cfr Eugenio Viola, *Hermann Nitsch: 135. Aktion La Habana Cuba*, Napoli, Morra, 2012, p. 10.

²⁴ Cfr Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell’arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016, pp. 292- 295. <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

²⁵ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 17. Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 7.

²⁶ Si pensi ad alcune delle fotografie di Serrano, dalla natura religiosa, o alle performance di Athey.

²⁷ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell’artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 14.

L’Azionismo Viennese e i suoi protagonisti

Prima di analizzare l’Azionismo Viennese è d’obbligo ripercorrere alcune delle tappe che hanno creato le condizioni necessarie per la nascita di questo movimento. Come scrive Achille Bonito Oliva, nell’introduzione a uno scritto su Nitsch, Vienna è stata “epicentro del vuoto europeo”²⁸, aspetto che ha sicuramente influenzato la produzione degli artisti.

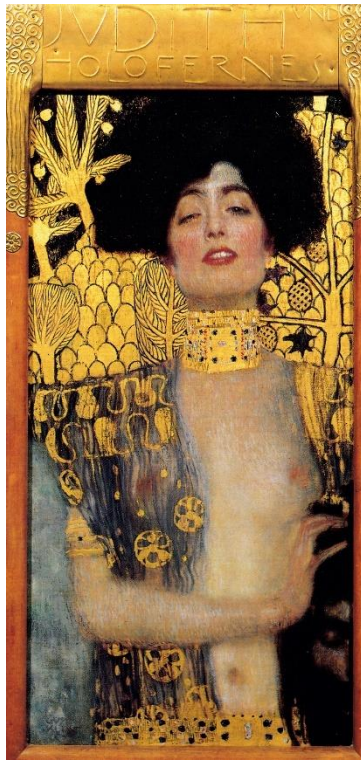
Dai primi del Novecento a Vienna si è respirato un clima unico. Freud aprì le porte della città alla curiosità mondiale, con i suoi studi sulla psicanalisi, le indagini sull’Io. Ai fini della mia ricerca l’aspetto più significativo e interessante sono gli studi compiuti dalla psichiatra viennese sui disturbi connessi a queste elaborazioni. La svolta artistica, nota come Secessione Viennese, non a caso seguì di lì a poco, con la breve parentesi del Simbolismo. L’oro di Gustav Klimt giunge immediatamente alla mente, con le sue figure femminili potenti e sensuali, la carnalità implicita nelle pose e il pericolo nello sguardo. E, di contro, la morte, la fragilità del corpo umano e la vecchiaia²⁹. Attraverso un’attenzione maniacale per il dettaglio e i particolari l’artista riesce a giungere alla sintesi perfetta tipica delle sue figure, che, una volta liberatasi dalla pesantezza plastica, possono librarsi in contorsioni tortuose. Questo nuovo stile si traduce in una necessità decorativa, che concede ampio spazio ai motivi musivi e ornamentali ancora adesso rappresentano uno dei segni distintivi di Klimt³⁰.

Ben presto, tuttavia, ben altri pensieri spazzarono via l’illusione dorata di questo periodo, con la sferzata gelida che l’Espressionismo portò in tutta Europa. Ma, anche in questo caso, a Vienna prese piede una ricerca artistica assolutamente singolare, quella di Egon Schiele.

²⁸ Hermann Nitsch, *O. M. theater: casina vanvitelliana del Fusaro*, Napoli, Morra, 1994, p. 9.

²⁹ È proprio del carattere viennese contrapporre questi due interessi complementari, un’intensa passione sensuale e un conseguente, istintivo, interesse per la morte. Cfr Kristian Sottriffer, Otmar Rychlik (a cura di), *Vienna Vienna 1960- 1990*, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1989, p. 61.

³⁰ Cfr Renato Barilli, *L’arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 78.



Tav. 4 Gustav Klimt, *Giuditta*



Tav. 5 Egon Schiele, *Lottatore*

Costui, ancor più che Klimt e in generale del movimento secessionista, si può annoverare fra gli antecedenti dell’Azionismo Viennese, non certo per le modalità performative e men che meno per presenza del sangue, ma piuttosto per la concezione e l’esposizione del corpo. Sicuramente uno dei suoi modelli fu “il maestro dell’oro” della Secessione³¹, in particolar modo per quanto riguarda l’elegante stilizzazione delle figure umane. Questo modo di rappresentare il corpo, però, fu superato grazie agli stilemi dell’Espressionismo, alla sua ricerca espressiva dei drammi interiori, attraverso figure essenziali e maltrattate (anche se ancora non perdono i loro confini)³². Schiele, in particolar modo, rappresenta il proprio corpo, in una serie infinita e maniacale di autoritratti. È questo il suo modo, attraverso l’affermazione del proprio essere pittore per esprimere se stesso, attraverso la rappresentazione dei suoi atteggiamenti³³. Già qui si può scorgere un primo, labile, punto di contatto con l’Azionismo nell’importanza data al gesto, al modo di fare, che Schiele propone nelle sue opere. Il pittore crea dipinti dalla crescente carica emotiva, anche quando non ritrae se stesso, e le pose restano sempre esasperate e al limite, a simboleggiare la distruzione dell’unità della persona e l’alienazione dell’Io³⁴, sentimento tipico dell’uomo di inizio Novecento, afflitto da guerre, pestilenze e carestie. Un altro antecedente può essere riscontrato nella nudità, presenza ricorrente nei suoi quadri, l’esposizione di un corpo tormentato e ripugnante, con una sottile carica erotica che lo caratterizza. Anche in Schiele, quindi, è presente la rappresentazione di temi considerati, all’epoca, sconvenienti e indecenti, motivati dalla pura necessità artistica di comunicare qualcosa del proprio sentire e reagire al presente, esattamente come accadrà una cinquantina di anni dopo con l’Azionismo.

Negli anni Sessanta si giunge a un’estremizzazione dei presupposti di inizio secolo. La data di inizio convenzionale del movimento del *Wiener Aktionismus* è il 1962, con al performance *Die Blutorgel*, che significa “l’organo di sangue” (il 1971 viene considerato l’ultimo anno in cui l’Azionismo Viennese è rimasto negli intenti originali, da lì in avanti gli artisti hanno preso vie diverse³⁵). Nel corso di questa azione, durata ben tre giorni, Hermann Nitsch, Otto Mühl e Adolf Frohner si fecero

³¹ Renato Barilli, *L’arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 96. Steiner Reinhard, *Schiele*, Colonia, Taschen, 2017, pp. 21- 32.

³² Cfr Renato Barilli, *L’arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 82, 83.

³³ Cfr Steiner Reinhard, *Schiele*, Colonia, Taschen, 2017, p. 7.

³⁴ Cfr *ivi* pp. 8-14.

³⁵ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocar, 2011, p. 12.

murare all'interno di una parete³⁶. I primi due, insieme a Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Arnulf Rainer furono i protagonisti di questo movimento, che però annoverava tra le sue fila molti più artisti³⁷. In questa prima performance Nitsch smembrò un agnello, azione che poi diventerà ricorrente nelle sue opere³⁸.

La prima contingenza storica da tenere in considerazione è il clima del dopo guerra, che ha influito moltissimo, amplificando la rabbia e la volontà di infrangere tabù degli artisti³⁹. L'Austria⁴⁰ si era ritrovata in una posizione complicata alla fine del conflitto mondiale, identificata sia come vittima che come aggressore. Questo limbo ha sicuramente creato una situazione scomoda, nella quale trovare una possibile riconciliazione con il proprio recente passato violento risultava impossibile⁴¹. Lo stato si trovava già in un clima generale di sconforto esistenzialista, fin da quando c'era stato il declino della monarchia⁴². Da qui, gli artisti dell'Azionismo hanno cercato una via per criticare la società satura del secondo dopo guerra⁴³, con la volontà di potersi riappropriare del mondo e favorire lo sviluppo di un uomo nuovo. E la terapia per superare questo trauma sociale represso è stata identificata nel processo di distruzione creativa, che ha reso famoso l'Azionismo per i suoi modi cruenti e violenti⁴⁴.

Altrettanto importante della situazione politica, che ha generato la connotazione socialmente impegnata del movimento, è l'ambiente religioso austriaco. Il

³⁶ Cfr Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall' autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012, p. 17.

³⁷ A questi si aggiungono Oswald Wiener, Adolf Frohner, Ludwig Hoffenreich, Heinz Cibulka, VALIE EXPORT, Peter Weibel, Kurt Kren, Herbert Stumpfl, Kurt Kalb, Otmar Bauer. Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 24. Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Della ferita: corpi e volti dell'Azionismo Viennese*, Milano, Lattuada Studio, 2003.

³⁸ Cfr *ivi* p. 28.

³⁹ Cfr *ivi* p. 12.

⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti si veda: *ivi* pp. 120- 126.

⁴¹ Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 777.

⁴² Cfr Kristian Sotriffer, Otmar Rychlik (a cura di), *Vienna Vienna 1960- 1990*, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1989, p. 61.

⁴³ Un'azione estremamente forte e dissacrante, politicamente parlando, fu *Art and revolution*, tenutasi nel 1968 all'Università di Vienna, durante la quale, dopo essersi feriti, hanno urinato sulla bandiera austriaca. Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 14.

⁴⁴ Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 777.

cattolicesimo è un altro dei punti contro il quale gli artisti si sono schierati⁴⁵, anche se in realtà ne hanno assorbito, per contro, diversi punti, che poi sono diventati artisticamente rilevanti. Il tormento del corpo e la ritualità dell'azione provengono infatti da questo ambito religioso, come mezzi per giungere all'espiazione⁴⁶.

Ma più di tutto, ciò che motivò i modi irruenti, sanguigni e passionali, la ritualità primitiva e l'esuberanza orgiastica dell'Azionismo fu «*to overturn the originary violence that is the basis of state power and to render visible the internalization of repressive social forces*»⁴⁷, la volontà di ribellione alla società e ai suoi dettami. Per gli artisti la necessità di potersi affermare come individui, di ottenere il diritto di rimettersi al mondo, diventa centrale. E per fare ciò si devono togliere la pelle del borghese perbene e liberarsi dai vincoli⁴⁸. Anche da qui nasce il desiderio di agire sulla propria cute, come simbolo tangibile di tutto ciò che condiziona l'esistenza e dalla quale ci si vuole affrancare. La linea di divisione fra arte vita viene totalmente rimossa e le due si mescolano, deliberatamente andando oltre i limiti di ciò che veniva considerato come accettabile⁴⁹.

In definitiva, per gli artisti del *Wiener Aktionismus*, l'arte non è altro che un atto politico che apre le porte alla possibilità di nuove discussioni⁵⁰. Secondo alcuni critici, tuttavia, c'è stato anche un ulteriore passo del movimento, che ha segnato il suo fallimento. La provocazione si rivolse poi anche all'arte stessa, oltre che alle condizioni sociali, e al suo cambiare⁵¹, e questo conflitto dell'identità critica segnò la sua fine. Nonostante questo, uno dei suoi più grandi meriti è stato quello di aver mostrato i limiti dell'arte stessa, anche grazie alla spiccata sensualità e corporeità del

⁴⁵ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocar, 2011, p. 14.

⁴⁶ Cfr Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall'autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012, p. 17.

⁴⁷ Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78-94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, pp. 79, 80.

⁴⁸ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 21.

⁴⁹ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 205.

⁵⁰ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocar, 2011, p. 34.

⁵¹ Già dalla fine degli anni Cinquanta il modo di fare arte subisce un radicale cambiamento, con la dissoluzione dei media artistici tradizionali, che porta la pittura a essere considerata come antiquata e non più adatta a rispondere alle necessità artistiche del momento. È la genesi vera e propria delle forme degli anni Sessanta, a partire proprio dalla performance, per arrivare a tutte le altre, come la già citata body art, ma anche tutte quelle che esulano dalla tela, si pensi ad esempio a Land Art, Arte Concettuale, Arte Programmata, Arte Cinetica, Arte Povera, etc. Per ulteriori informazioni si veda: Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 283- 331.

movimento⁵². Un altro punto di vista, invece, considera l'Azionismo come una via senza uscita, una semplice regressione infantile, una perversione narcisistica⁵³, mostrando così anche una scarsa comprensione dei motivi e delle radici profonde che stanno alla base di questo tipo di percorso artistico, calato pienamente nella propria realtà socio-politica-culturale.

L'attenzione per il corpo degli azionisti nasce dalla cosiddetta *Gestural Painting*, che è il primo passo verso l'abbandono totale dello spazio pittorico, modernamente inteso come la tela⁵⁴. L'interesse che si sviluppa da lì è per la relazione fra il corpo dell'artista, il suo movimento e la superficie pittorica⁵⁵. Primo passo verso la performance. E, altrettanto importante, è la presenza del nudo, non mera provocazione, ma riflessione che dal livello artistico si allarga poi alle altre sfere della vita culturale. Si comincia a comprendere come l'esposizione del corpo senza veli possa parlare una lingua propria, attraverso la sua testualità, comunicando, a livello istintivo, molto più di tanti discorsi⁵⁶. Con queste pratiche si può parlare di un corpo «*most naked*»⁵⁷, nella sua forma più completa, perché da esso si vedono uscire le sostanze organiche che perde in seguito alla ferita⁵⁸. Con l'esposizione di sangue, ma anche urina, vomito, sperma e feci, ciò che solitamente appartiene alla sfera privata diventa pubblica⁵⁹, un monito sulla fragilità umana, in grado di creare un grande shock e un sentimento di rifiuto.

L'Azionismo vuole mettere in scena la repressione dei tabù sociali, la morte del sé e l'annichilimento che nasce dalla quotidianità alienante dell'uomo⁶⁰. Per l'artista la necessità che il pubblico prenda conoscenza di ciò, attraverso l'esperienza edificante del performer, che provoca e tortura psicologicamente gli spettatori, almeno tanto

⁵² Cfr Kristian Sottriffer, Otmar Rychlik (a cura di), *Vienna Vienna 1960- 1990*, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1989, p. 61.

⁵³ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 86.

⁵⁴ Cfr AA. VV., *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 12.

⁵⁵ Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 776.

⁵⁶ Cfr Karl Toepfer, *Nudity and textuality in Postmodern performance*, in *Performing Arts Journal*, vol. 18, no. 3, 1996, pp. 76–91, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3245676, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 77.

⁵⁷ Ivi p. 79.

⁵⁸ Cfr ivi pp. 79, 80.

⁵⁹ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 19.

⁶⁰ Cfr ivi p. 21.

quanto pratica crudeltà fisica sul proprio corpo. E pur non avendo un manifesto e una poetica di gruppo definita, il coinvolgimento emotivo che si viene a creare fra artisti e pubblico, sempre più forte e vorticoso, racconta le istanze dello stesso periodo: quello delle “malattie esistenziali”⁶¹. È questo un altro esempio di come l’Azionismo sia perfettamente legato al suo tempo, allo spirito degli anni Sessanta, alle sue ribellioni e proteste, in particolar modo adoperandosi per ottenere l’autonomia dell’arte⁶². Anche in questo caso il contesto viennese influenzò lo sviluppo del pensiero artistico, anche sulla base degli scritti di Freud. È, infatti, imputabile allo psicanalista questo processo di profonda autoriflessione, che gli artisti di questo movimento hanno esternato in un percorso di autodistruzione⁶³, alla ricerca di una catarsi.

In queste pratiche si può vedere un corpo disumanizzato, fra ferite, automutilazioni, tagli, e privazioni, che si apre a ventaglio su una poetica artistica molto più ampia, che mira a raggiungere una sintesi fra più fronti, di cui alcuni sono già stati citati, come la dimostrazione politica o la ritualità religiosa (motivo per cui alcune azioni erano ripetute spesso⁶⁴), ma anche la dimensione teatrale si dimostra di primaria importanza⁶⁵. Il precedente più vicino di sperimentazioni di arte alternativa era il *Wiener Gruppe*, un gruppo misto, fra letteratura, cabaret e teatro⁶⁶, unico esempio in Austria. Da qui gli azionisti hanno preso ispirazione, ottenendo una soluzione combinata, fra arte e le altre discipline.

Quanto, invece, al modo di performare le azioni, gli artisti dell’*Aktionismus* si discostano dall’esposizione al grande pubblico, al quale si è abituati a collegare un tipo di arte provocativa e di protesta. Infatti, molte performance si tenevano al chiuso, in situazioni private e per un pubblico ristretto. Addirittura alcuni, come Schwarzkogler, in totale solitudine, senza nessuno ad assistere, se non il fotografo. E proprio per questo, se è vero che musealizzare un’arte del genere la liquida troppo facilmente, riducendo il coinvolgimento emotivo e la sensazione di disgusto che ne

⁶¹ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 19.

⁶² Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 26.

⁶³ Cfr *ivi* p. 14.

⁶⁴ Specialmente nelle opere di Nitsch è evidente questa ritualità sacrale, data, oltre che dai simboli di stampo religioso, anche dalla ripetizione seriale di modalità e gesti. Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, [JSTOR](http://www.jstor.org/stable/24242487), www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 777.

⁶⁵ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 12.

⁶⁶ Cfr *ivi* p. 24.

deriverebbe da una visione dal vivo⁶⁷, non va nemmeno sottovalutata la posizione di grande importanza e considerazione nella quale gli azionisti tenevano la fotografia. Essa non è solamente un mero documento di ciò che è stato, ma arte vera e propria, autosufficiente⁶⁸. Si potrebbe, quindi, affermare che il *Wiener Aktionismus* si compie di due momenti fondanti, ugualmente importanti ed emotivamente complementari: l'azione e la fotografia⁶⁹.

Prima di entrare nel merito degli artisti più significative per questa tesi, quelli più strettamente legati alla violenza e al sangue, ritengo sia utile offrire una breve panoramica sulla considerazione che ha avuto il movimento dopo la sua conclusione. La nozione di depravazione ha accompagnato il movimento nel corso degli anni, forse contribuendo anche a mantenerne vivo l'interesse e l'importanza. La sua influenza sui movimenti di Body Art e Performance Art è facilmente dimostrabile, anche solo per una vicinanza temporale, ma nonostante la sua importanza è stato ignorato e nascosto lungo gli anni Settanta e Ottanta, per ottenere una stima più adeguatamente neutra solo negli anni Novanta, che hanno pienamente abbracciato e apprezzato il suo lascito⁷⁰. Il salto fatto dal *Wiener Aktionismus* risulta enorme, da iniziale bersaglio della polizia all'essere recuperato come icona ed esibito nei maggiori eventi culturali austriaci⁷¹. Uno dei suoi meriti più grande è stato anche una delle debolezze che lo hanno reso più incomprensibile ai suoi contemporanei. Il suo contributo viene assimilato al fenomeno del "dolore fantasma"⁷², un sentimento che solo le persone più ricettive possono percepire, in questo caso gli artisti e gli intellettuali, perfettamente calati nel loro tempo, sensibili sismografi della società a loro contemporanea. Grazie al loro coraggio di porsi domande scomode, disturbanti e di testare i limiti, l'Azionismo Viennese ha ancor oggi molto da trasmettere.

⁶⁷ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, MocaK, 2011, p. 24.

⁶⁸ Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 777.

⁶⁹ I due fotografi più apprezzati dagli artisti del gruppo, abituati ad agire in una condizione di stretta collaborazione, erano Kurt Kren (per ulteriori approfondimenti si veda: <https://kurtkren.info/>, data di ultima visualizzazione 11 giugno 2020) e Peter Kubelka (per ulteriori approfondimenti si veda: <https://lux.org.uk/artist/peter-kubelka>, data di ultima visualizzazione 11 giugno 2020). Cfr Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 777.

⁷⁰ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism*, cit., p. 22.

⁷¹ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 94.

⁷² AA. VV, *Viennese Actionism*, cit., p. 124.

Il primo artista che ho deciso di analizzare è Günter Brus⁷³, per il suo utilizzo frequente di lamette durante le performance, alla ricerca di un sanguinamento volontario. L'artista, nato nel 1938, si è presto discostato dalla pittura tradizionalmente intesa, per concentrarsi sul corpo, non solo come superficie di lavoro, ma anche come limite carnale da superare⁷⁴. La più celebre delle sue azioni (e anche quella che lo rese “il più odiato degli austriaci”, come lui stesso affermò⁷⁵) è sicuramente *Vienna Walk*, del 1965, che lo vede camminare nudo, ricoperto di vernice bianca, lungo le strade della città.



Tav. 6 Günter Brus, *Vienna Walk*

Sono però performance come *Body Analysis*⁷⁶ e *Citizen Günter Brus Studies His Body*⁷⁷ che maggiormente interessano come casi studio per questa tesi.

⁷³ Per ulteriori approfondimenti si veda la prefazione di Marisa Vescovo in: *Günter Brus: Staubgemalde*, Milano, Studio d'arte Cannaviello, 1989.

⁷⁴ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 89.

⁷⁵ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism*, cit., p. 14.

⁷⁶ Cfr *ibidem*.

⁷⁷ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 88.



Tav. 7 Günther Brus, *Body Analysis*

In queste opere l'artista si procura dei tagli con dei rasoi o delle lamette, su gambe e petto, atti mirati ad ottenere del sangue, fluido necessario a portare a compimento il resto della performance. In *Citizen Günther Brus Studies His Body*, per esempio, il sangue è stato raccolto in un contenitore nel quale erano già presenti tuorlo d'uovo e peli pubici che l'artista ha successivamente ingerito e, sulle note della Quinta Sinfonia di Beethoven, defecato nello stesso contenitore. Oppure in *Painting Oneself and Self-Mutilation*⁷⁸, incentrato sull'esplorazione del corpo come *medium* alternativo alla tela. Brus si mutilò e poi si fece fotografare con strumenti riconducibili alla sfera violenta, come rasoi, chiodi, pinze, asce, in un diretto rimando all'usanza dei pittori del Cinquecento che si ritraevano o si facevano ritrarre con in mano gli attrezzi del mestiere, pennelli e tavolozze. O ancora, la sua performance più estrema, e tra le ultime del periodo di vita dell'Azionismo, intitolata *Breaking Test*, del 1970, durante la quale si recise una vena della coscia, per permettere al sangue di mescolarsi all'urina, e poi con lo stesso rasoio si ferì la testa, e concluse l'azione fustigandosi con una cintura. La performance lo debilitò a tal punto da farlo collassare al suolo⁷⁹. È evidente come l'artista sia poco toccato da quel sentimento di

⁷⁸ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism*, cit., p. 34.

⁷⁹ Cfr ivi p. 36.

autoconservazione innato dell'uomo. Fintanto che la violenza si dimostra il miglior mezzo di riflessione che ha a disposizione, non c'è nessun timore nell'auto mutilarsi, sentimento comune a quasi tutti gli artisti analizzati in questo capitolo. La necessità artistica viene prima della propria incolumità. Per questa focalizzazione sul corpo e il suo utilizzo può a ragione essere definito il primo vero body artist⁸⁰. Brus tenta di analizzare la violenza e il suo possibile utilizzo in un contesto sociale di oppressione, nel quale un comportamento non violento si tradurrebbe in autodistruzione.

L'inflizione di ferite risulta, per lui, l'unica via per reagire alla repressione esercitata dal potere statale. La violenza è, quindi, sublimata nella sua via estetica. Ma è anche un modo per analizzare la condizione sociale dell'uomo, che si divide in una duplice considerazione del sé, come corpo umano, fatto di carne e sangue, e come identità politica di soggetto cittadino della propria nazione⁸¹. Brus si fa portavoce del dolore e della sofferenza per sé e per il suo pubblico, in un'ottica distruttiva. È sua convinzione che il performer debba subire su di sé e farsi carico di tutto ciò che di doloroso e masochista queste azioni contemplano, per poterlo risparmiare al suo pubblico, ma così da portare il risultato a entrambi⁸², sulla base di un coinvolgimento emotivo molto forte, uno stretto legame sentimentale fra i due soggetti dell'opera (si ricordi sempre che il pubblico è parte attiva, soggetto, in un'ottica performativa che collega autore e spettatore). L'artista frammenta il suo corpo in maniera caotica, perseguendo un'arte incoerente e multipla⁸³, guidata dal masochismo. E, tuttavia, il piacere che ne deriva, e che porta l'artista a ripetere le azioni, con una ritualità deferenziale, non nasce dalla gioia della punizione, bensì dalla libertà dalla legge, dalla sua derisione e dalla capacità di rinascere, grazie ai propri atti, in un individuo nuovo, auto determinato e consapevolmente scelto⁸⁴. Günter Brus trascina lo spettatore nella sua spirale di distruzione masochista dell'ego, intrisa di una certa qual stima narcisistica, che, anche, grazie alla presenza del suo sangue comunica una

⁸⁰ Cfr AA. VV, *Viennese Actionism*, cit., p. 34.

⁸¹ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, pp. 79, 80.

⁸² Secondo la teoria proposta da Toepfer, inoltre, la presenza del corpo nudo, come spesso avviene nelle performance di Brus, avvicina il pubblico a emulare l'artista, grazie al semplice fatto che senza vestiti tutti i corpi sono uguali. Sarebbe, quindi, possibile un sentimento di empatia. Cfr Karl Toepfer, *Nudity and textuality in Postmodern performance*, in *Performing Arts Journal*, vol. 18, no. 3, 1996, pp. 76–91, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3245676, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 79.

⁸³ Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 88.

⁸⁴ Cfr *ivi*, p. 82- 90.

riflessione molto profonda, sulla possibilità di utilizzare la ferita come messa in discussione del sé, specialmente nella vita pubblica, alla ricerca di una nuova consapevolezza sociale e politica per l'uomo austriaco degli anni Sessanta, ancora scosso dall'Olocausto⁸⁵.



Tav. 8 Günther Brus, *Self- Painting I*

⁸⁵ Alcune delle performance di Brus intendono proprio salvare dall'oblio volontario l'Olocausto, tema ancora troppo pieno di sensi di colpa per gli austriaci, restituendogli il posto di importanza storica che gli spetta. Cfr Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 85.



Tav. 9 Günther Brus, *Self- Painting – Self- Mutilation*



Tav. 10 Günther Brus, *Endurance Test*

Il secondo artista è considerato il più estremo del gruppo, tanto che le sue azioni performative lo hanno portato a un suicidio non intenzionale, probabilmente dovuto a

un'autocastrazione finita in tragedia⁸⁶: Rudolf Schwarzkogler⁸⁷. Fra tutti gli azionisti è considerato il più drastico e sistematico⁸⁸. L'artista, nato nel 1940, è morto giovanissimo, a soli 29 anni. La sua arte è incentrata sulla crudeltà verso il corpo, in una serie di azioni violente, dolorose e asfissianti.

La Miglietti vede in Schwarzkogler «un essere segregato innanzitutto nella propria corporeità, che si configura come una prigioniera organica, vivente, disumanizzata dalle violenze a cui è sottoposto»⁸⁹.

Il suo intero lavoro era una provocazione nei confronti di tutti quelli che assegnano un valore negativo al dolore, per Schwarzkogler esso non ha nessuna importanza, è assolutamente indifferente a questo sentimento, nella piena consapevolezza che la violenza è l'unico modo per sfuggire all'annientamento. Eppure Nitsch si riferiva al lavoro del collega come "apollineo", se comparato al suo, che definiva invece "dionisiaco"⁹⁰. C'è qualcosa di diverso nel suo lavoro, rispetto agli altri azionisti, che forse può essere identificato nel rapporto dell'artista con la morte, che emerge molto di più che negli altri e non solo per il suicidio, ma anche per un approccio più pulito e asettico. Le sue azioni, infatti, per la maggior parte private, si svolgevano in luoghi sterili, spazi bianchi, con la presenza di materiali chirurgici. Anche per lui la fotografia era di primaria importanza, vero medium artistico, grazie al quale è possibile visionare opere che altrimenti sarebbero rimaste oggetto visivo del solo artista, paradossalmente⁹¹. Questa ambientazione richiama il panico per la morte, la

⁸⁶ "Probabilmente" perché c'è anche un'altra versione, che imputa il suo suicidio a una crisi depressiva, in seguito ad una dieta troppo drastica. Sicuramente una versione meno romanticamente artistica, rispetto alla più famosa versione dell'autocastrazione. Per ulteriori informazioni si veda: Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 22. In James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 207 si evidenzia la difficoltà nel trovare una versione veritiera, dovuta ad alcuni amici dell'artista, che sarebbero i responsabili delle voci leggendarie sulla morte per autocastrazione.

⁸⁷ Molto interessante e toccante il ricordo personale che ne lascia Hermann Nitsch, per ulteriori approfondimenti si veda: AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, pp. 103- 107.

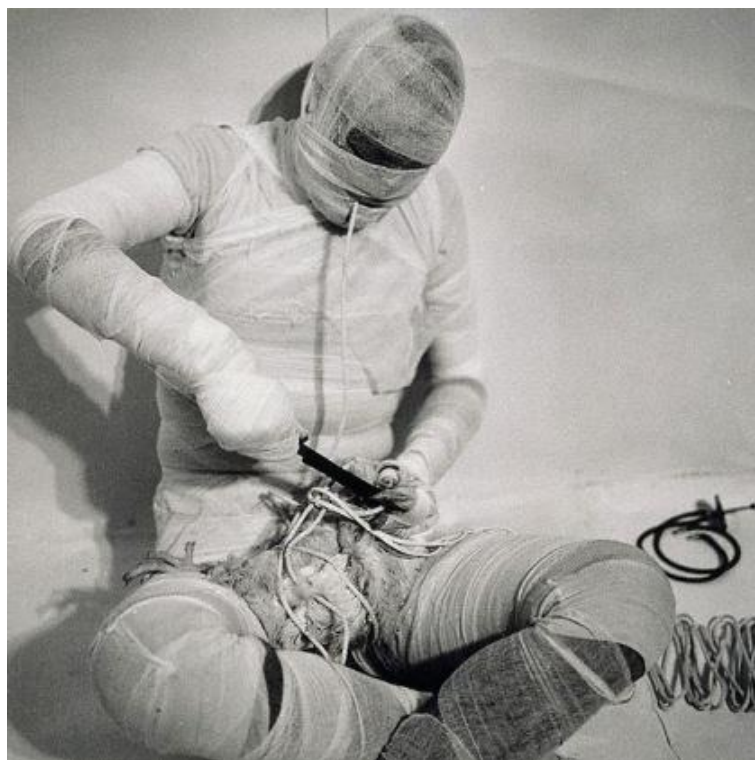
⁸⁸ Cfr *ivi* p. 18.

⁸⁹ <http://web.tiscali.it/lattuadaapardo/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

⁹⁰ <http://web.tiscali.it/lattuadaapardo/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020. AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011, p. 103.

⁹¹ Per la Miglietti, Schwarzkogler è sia attore che spettatore delle sue performance, con una vena auto voyeuristica molto spiccata, che si traduce per mezzo della fotografia. Per ulteriori approfondimenti si veda: Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 24.

paura di perdersi⁹². Ma per l'artista ha un significato diverso da quello che comunica allo spettatore, che soccombe a una carica emotiva negativa, dalla quale Schwarzkogler, invece, si eleva e si libera. La violenza, la ferita, la perdita di sangue sono per lui la cura, un'arte terapia personale, un percorso di rigenerazione⁹³. Questo tentativo è anche simboleggiato dalla frequente presenza dei bendaggi⁹⁴, mezzo di protezione da una società insensibile, sorda e cieca alle sofferenze personali, e metodo di guarigione.



Tav. 11 Rudolf Schwarzkogler, *6th Action*

Ma anche via per sentirsi uguali gli uni con gli altri, un corpo bendato non si distingue in nulla da un altro, diventa generico, e, così facendo, anche privo di identità sociale⁹⁵. Procedendo per confronti con gli altri artisti, notiamo come il tentativo di rinascita da esso espresso sia assolutamente differente, perché sebbene

⁹² Cfr <http://web.tiscali.it/lattuadaapardo/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

⁹³ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 21.

⁹⁴ Si veda ad esempio *3 Aktion*, tenutasi a Vienna nel 1965.

⁹⁵ Oltre alla presenza disgustosa del sangue, lo spettatore reagisce con repulsione anche alla fuoriuscita dell'artista dalla società, nel suo diventare sagoma irrecognoscibile, senza più nessuna specifica, che lo renda individuo. Per ulteriori approfondimenti si veda: Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 24.

concetto comune, è, per quanto riguarda i suoi colleghi, più legato alla sfera politica, mentre per lui il riferimento è alla sfera *genderless*. Molte delle sue performance, che lui chiama “azioni da tavolo” (per la collocazione fisica su un tavolo, simile a quelli operatori⁹⁶) lo vedono impegnato nella soppressione del suo essere uomo attraverso: autocastrazioni, applicazioni di bendaggi o teste di pesce sul membro maschile. Quindi, una totale messa in discussione dell’individuo, nella sua sanità e nella sua concezione *gender*. Dalle fotosequenze create dalle performance emerge forte la volontà di espressione di Schwarzkogler, che sembra solo per caso aver trovato una valvola di sfogo nell’auto inflizione di privazioni e mutilazioni, in un atto di crudeltà erotica, che viene esteticamente superata⁹⁷, con l’aiuto di un fortissimo autocontrollo esercitato dall’artista su ogni minimo passaggio dell’opera (cosa che denota una forte ansia di perfezione). Il nostro rientra perfettamente in quella duplice condizione viennese di cui si è già accennato, diviso fra erotismo e mortalità, ma intraprende un nuovo cammino rispetto ai colleghi, meno teatrale, più crudo e crudele, meno pomposo e



Tav. 12 Rudolf Schwarzkogler, *3rd Action*

⁹⁶ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 22.

⁹⁷ Cfr <http://web.tiscali.it/lattuadaapardo/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm>, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

più schietto, nel tentativo, mortalmente fatale, di sgretolare il soggetto, per poter superare se stessi.

L'ultimo artista che tratterò è quello più noto⁹⁸. Il suo nome è ricordato non solo per l'appartenenza al movimento, dal quale in parte si distacca, ma per una poetica artistica unica, che parte certamente dall'Azionismo, ma approda a risultati diversi. Costui è Hermann Nitsch. L'artista, nato nel 1938, è quello nella cui arte è più presente il sangue, ma in questo caso, però, animale. Infatti, a differenza degli altri azionisti, la tendenza all'automutilazione è più ridotta, e viene dato più spazio alla ritualità teatrale. La sua genesi creativa segue le orme dell'Informale e dell'*action painting*⁹⁹, dai quali prende a modello l'importanza data al gesto del dipingere, al divenire e al crearsi dell'opera. Ben presto, però, nel clima dell'Azionismo, con le sue sperimentazioni di apertura verso la performance e il corpo, si rivolge a un'espressione artistica differente. Comincia a teorizzare una "concezione totale dello spettacolo"¹⁰⁰, che comprende al suo interno pittura, letteratura, corpo, teatro¹⁰¹, musica e filosofia¹⁰². Tutta la sua opera resta molto legata a una rappresentazione teatrale, un sostrato forte alle azioni ritual- collettive che sono rimaste nella memoria degli spettatori e che sostengono teoricamente tutta la sua poetica. Nitsch stesso è estremamente consapevole dell'importanza del linguaggio, che guida le sue performance, proprio come in una liturgia religiosa¹⁰³ e che tutte le sue azioni, proprio per questo motivo, sono solo azioni estetiche sostitutive¹⁰⁴, ancorate al significante del sistema di comunicazione. Lo storico dell'arte Peter Gorsen parla di questa posizione di Nitsch come di un compromesso, una zona grigia compresa fra un qualcosa di "effettivo" e di "simbolicamente esagerato", che produce una spaccatura fra un passato, considerato mitico, e il presente¹⁰⁵.

⁹⁸ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 206.

⁹⁹ Per ulteriori approfondimenti si veda: Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 244- 282.

¹⁰⁰ Hermann Nitsch, *O. M. theater: casina vanvitelliana del Fusaro*, Napoli, Morra, 1994, p. 27.

¹⁰¹ Una delle sue composizioni più famose è, infatti, il *Teatro delle orge e dei misteri*. Per ulteriori approfondimenti si veda: ivi pp. 17- 22.

¹⁰² Nietzsche e Freud sono alcuni fra i suoi punti di riferimento teorici. Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 206.

¹⁰³ Cfr Hermann Nitsch, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Morra, 1994, p. 7.

¹⁰⁴ Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater*, cit., p. 26.

¹⁰⁵ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 207.

La sua è un'arte che vive di contrasti, tesa fra profano e sacro, morale e immorale, forma e contenuto¹⁰⁶, anche grazie alla presenza frequente del sangue. Per Nitsch il sangue è nutrimento¹⁰⁷, ma è anche il simbolo che gli permette di radicalizzare il mistero teologico della Passione, che da sempre lo ha affascinato¹⁰⁸. Nelle sue azioni inscena l'atto della Comunione, che, analizzato dal punto di vista dell'artista, risulta quasi blasfemo: viene richiesto al fedele di mangiare il corpo di Cristo e bere il suo sangue. Una pratica che richiama fortemente il cannibalismo primitivo¹⁰⁹ e invita a riflettere sulla figura della vittima sacrificale, che spesso è presente nelle azioni di crocifissione e smembramento di Nitsch. La riflessione sul culto di Cristo si va a mescolare con le antiche credenze pagane, dalle quali recupera le pratiche dei misteri eleusini e dionisiaci¹¹⁰, ma anche quelli del popolo Maya¹¹¹. Il rimando costante al passato e alle antiche tradizioni, che siano quelle del mondo classico o cattolico, permette a Nitsch di sentirsi parte della storia dell'arte¹¹².

Uno degli aspetti più intriganti del suo modo di condurre le opere è la capacità di creare un'esperienza sinestetica intensa, che mescola tutti e cinque i sensi. Sono, infatti, performance in cui si ostenta ciò che esiste di abietto e disgustoso, colpendo simultaneamente tutti i canali sensoriali dello spettatore: c'è la presenza visivamente imponente del sangue e del rosso, la musica o le declamazioni che scandiscono i vari momenti, l'odore del sangue e delle componenti organiche (compreso quello del corpo stesso, se si pensa alla durata prolungata delle azioni), si possono immaginare i sapori e la sensazione tattile provata dagli attori, in una comunione simpatetica. È una situazione travolgente, in cui l'eccesso viene invocato e auspicato, per immergersi in tutto ciò che di immondo esiste, per uscirne purificati e in armonia con il mondo¹¹³.

¹⁰⁶ Cfr Eugenio Viola, *Hermann Nitsch: 135. Aktion La Habana Cuba*, Napoli, Morra, 2012, p. 11.

¹⁰⁷ Cfr *ivi* p. 77.

¹⁰⁸ Cfr Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall'autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012, p. 17.

¹⁰⁹ Di fondamentale importanza, anche in questo caso, la presenza del corpo nudo, legata al primitivo. Cfr Karl Toepfer, *Nudity and textuality in Postmodern performance*, in *Performing Arts Journal*, vol. 18, no. 3, 1996, pp. 76-91, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3245676, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 78.

¹¹⁰ Cfr Hermann Nitsch, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Morra, 1994, pp. 5, 6.

¹¹¹ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 206.

¹¹² Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater: casina vanvitelliana del Fusaro*, Napoli, Morra, 1994, p. 139.

¹¹³ Cfr Hermann Nitsch, *La composizione testuale*, cit., p. 6.

Uno degli aspetti più sconvolgenti è che l'artista vuole riproporre nel mondo laico contemporaneo una ritualità sacrificale e sacrale ancestrale¹¹⁴, sfidando la moralità dell'arte e la psiche dello spettatore. Le *Aktionen* intendono dire l'indicibile, esprimere tutto ciò che la società ha rimosso e nascosto, come la morte, la sessualità, l'eccitazione, il disgusto, la sporcizia, il terribile¹¹⁵, a dimostrazione del fatto che la società a loro contemporanea (è sempre importante tenere a mente che sono passati diversi decenni da allora) ha smarrito le proporzioni e la simmetria¹¹⁶. Diventa necessario che l'arte non si curi più dei limiti e del rispetto, bensì si abbandoni a pulsioni non edificanti, all'amoralità e alla trasgressione dei valori sociali, in un percorso terapeutico per svelare ciò che è stato (freudianamente) rimosso. E grazie a queste azioni di stampo primordiale e selvaggio e ai rituali sadomasochisti si ottiene un coinvolgimento emotivo travolgente: il disgusto arriva alla perfezione formale. Tanto da creare un'esperienza perturbante unica¹¹⁷.

Diversi sono i motivi ai quali si può imputare la grande efficacia dell'arte di Nitsch, che anche se spesso negativamente, è riuscita comunque a far molto parlare di sé. Prima fra tutti la monumentale importanza data allo sguardo, forgiata nella volontà di potenza dell'artista, che guida ogni sua mossa¹¹⁸. Poi, la scelta del rito sacrificale. La religione ha sempre dato materiale alle riflessioni teoriche e filosofiche dell'uomo, ma l'atto sacrificale in sé richiama un mondo antico e perso, suscita curiosità e morbosità, rendendo impossibile assistervi senza esserne scossi emozionalmente¹¹⁹. E, infine, il doppio richiamo dell'artista alla storia dell'arte nei suoi eccessi dionisiaci, da un lato al gotico e dall'altro al barocco¹²⁰. Il primo per la spasmodica tensione alla scarnificazione, al raggiungimento dell'essenziale (corpo- smembramento- sangue- rosso), tagliando ogni particolare superfluo, che potrebbe inficiare l'efficacia di una comunicazione diretta. Questo porta al tema del dolente, tipicamente gotico. Invece, il richiamo al barocco si rifà alla sua vitalità e al suo positivismo.

La critica si è mossa su posizioni contrastanti nei confronti dell'opera di Hermann Nitsch, fin dagli inizi della sua attività. Già nel 1962 fu costretto a trasferirsi in

¹¹⁴ Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater*, cit., p. 113.

¹¹⁵ Cfr Hermann Nitsch, *La composizione testuale*, cit., p.7.

¹¹⁶ Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater*, cit., p. 14.

¹¹⁷ Cfr Eugenio Viola, *Hermann Nitsch: 135. Aktion La Habana Cuba*, Napoli, Morra, 2012, p. 11.

¹¹⁸ Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater*, cit., p. 14.

¹¹⁹ Cfr ivi p. 21.

¹²⁰ Cfr ivi p. 15.

Germania (solo nel 1971, però, con l'acquisto del castello di Prinzendorf trova una destinazione finale alle sue peregrinazioni), dato il clima estremamente ostile che c'era in Austria, pieno di rifiuto e odio per le novità¹²¹. Col passare del tempo alcuni dei pregiudizi più negativi sono stati superati, proprio per questo è qui utile riportare le opinioni di tre importanti critici italiani degli anni Settanta, per comprendere la reazione dei suoi contemporanei. Gillo Dorfles e Lea Vergine appartengono, sorprendentemente, al gruppo dei detrattori, data la loro usuale apertura alle novità, mentre Renato Barilli si annovera tra i sostenitori. I primi due ritengono che questa non si possa considerare arte. Per Dorfles queste pratiche, che nulla hanno di artistico, sono solo del nichilismo macabro e irritante, dal quale diffidare¹²². Lea Vergine, con parole meno aspre, le bolla, sardonicamente, come *irritarte*, un modo scandalistico, atroce e pornografico per ricordare agli astanti il presente tragico¹²³ (giudizio che allarga a tutto il movimento azionista). Barilli, invece, si discosta completamente da tali giudizi, non mette assolutamente in discussione l'artisticità di Nitsch e ne coglie invece l'aspetto catartico e le affinità con il teatro di stampo greco. Per il critico bolognese le azioni sono comunque ricostruite, in una situazione di pieno controllo e pianificazione, con un significativo scarto rispetto alla realtà¹²⁴, condizione che permette di apprezzarne il simbolismo raffinato. La difficoltà di giudizio risulta evidente e si può anche comprendere, soprattutto se sostenuta da noti studiosi, come quelli sopra citati. Ciò che invece è del tutto incomprensibile è la pretesa di bandire tutt'ora Nitsch dai luoghi istituzionali della cultura, sulla base di sciocchi pregiudizi e per l'incapacità di svolgere un'analisi critica adeguata e con materiali di studio appropriati, come successo nel 2019 a Mantova, in occasione della mostra *Katharsis*. In questo caso la stampa resta portavoce di una grossa polemica, svoltasi per la maggior parte attraverso il mezzo dei social media, che gridava al mostro, una vera e propria caccia ai vampiri (forse termine più appropriato di streghe) di stampo medievale, condotta in modo a dir poco vergognoso¹²⁵.

¹²¹ Cfr Hermann Nitsch, *O. M. theater*, cit., pp. 111, 112.

¹²² Cfr *ivi* p. 114.

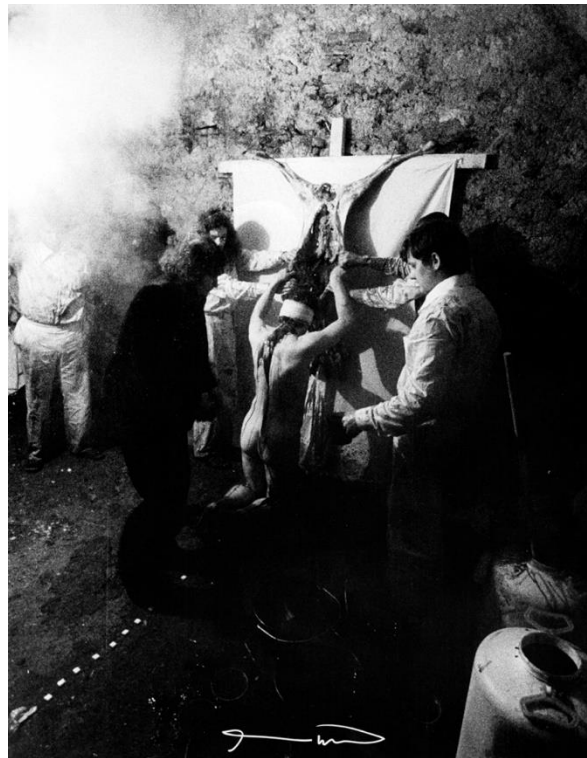
¹²³ Cfr *ivi* pp. 118- 120.

¹²⁴ Cfr *ivi* p. 122.

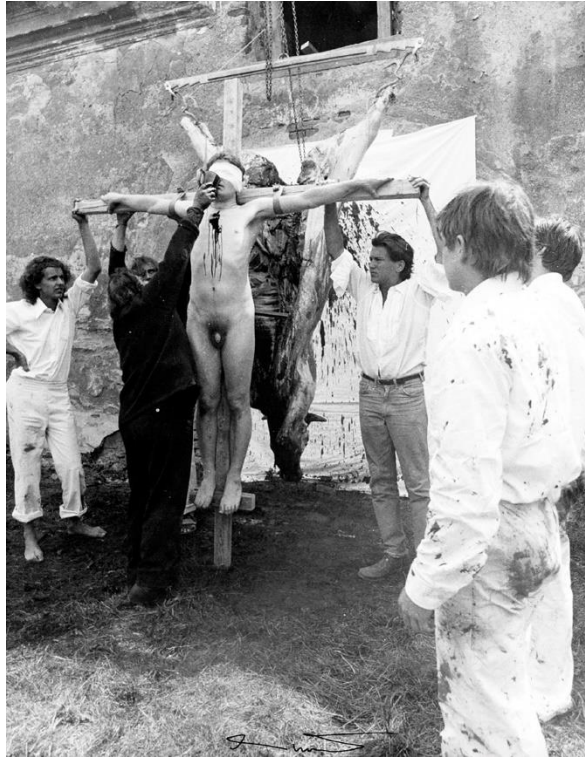
¹²⁵ Per ulteriori approfondimenti si vedano: <https://vokedimantova.it/cronaca/nitsch-il-ministro-incontra-gli-animalisti-anti-mostro/>; https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann_nitsch_mantova_mostra_protesta_animalisti_sangue_animale-216048921/, data di ultima consultazione 11 giugno 2020.



Tav. 13 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*



Tav. 14 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*



Tav. 15 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*



Tav. 16 Hermann Nitsch, *45. Aktion*



Tav. 17 Hermann Nitsch, *Azione n. 56*

Il tema della violenza è presente in molti punti della mia tesi, anche se non sempre essa viene adoperata con lo stesso scopo. Avendo io trovato una possibile comunanza, proprio in base al motivo dell'impiego della brutalità, fra l'artista del prossimo paragrafo, Marina Abramović, e l'Azionismo, ho quindi deciso di inserirla in questo punto, piuttosto che collegarla alle artiste del secondo capitolo.

Marina Abramović

La produzione di quest'artista, fin da subito in grado di richiamare l'attenzione su di sé e in generale sulla performance art, è molto ampia e si divide tra le opere ideate e realizzate da sola e quelle create con Ulay¹²⁶, suo ex compagno recentemente scomparso.

Il suo è, senza dubbio alcuno, il nome più noto della scena artistica internazionale degli ultimi trent'anni.

Tra le sue numerose azioni performative ho deciso di prenderne in considerazione due: *Rhythm 0* e *Lips of Thomas*. Ritengo che siano quelle che più possono contribuire alla visione globale della tesi. I due lavori sono vicini in termini temporali, la prima performance è datata 1974 e la seconda è del 1975. Il protagonista non è il sangue in sé, infatti esse sono incentrate sulla violenza (ma anche sul soccorso e sull'aiuto, paradossalmente) e sul ruolo che la brutalità può assumere nel rapporto fra due individui.

*Rhythm 0*¹²⁷, tenutasi allo Studio Morra di Napoli¹²⁸, è considerata una delle performance più estreme dell'artista e lei stessa parla con grande emozione¹²⁹. Sono gli anni Settanta e la performance è una pratica artistica che comincia a consolidarsi¹³⁰, dopo le sperimentazioni del decennio precedente. L'intento della Abramović, in questa opera, è quello di analizzare le dinamiche dell'aggressione passiva¹³¹.

¹²⁶ Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.lifegate.it/ulay-performance-morto-abramovic/>, data di ultima consultazione 10 ottobre 2020.

¹²⁷ Che fa parte di una serie, intitolata semplicemente *Rhythms*. Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.palazzostrozzi.org/tag/marina-abramovic/>, <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹²⁸ Lo stesso Studio Morra di Nitsch. Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.artribune.com/attualita/2016/07/napoli-intervista-peppe-morra-museo-nitsch/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹²⁹ <https://vimeo.com/71952791>.

¹³⁰ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 212.

¹³¹ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 125.

paura e aggressività. La sua espressione si mantiene neutrale, mentre gli spettatori-attori usano il suo corpo alla stregua di tutti gli altri oggetti. Dai primi gesti amorevoli e delicati la situazione degenera rapidamente. Alla fine delle sei ore il corpo della performer si presenta fortemente debilitato da ferite fisiche, ma anche da violenze psicologiche. Qualcuno le puntò persino la pistola alla testa¹³⁷.

¹³⁷ Di seguito il racconto che fa l'artista di quella serata: «Era l'inizio del 1975. [...] progettai una performance in cui sarebbe stato il pubblico ad agire. Io sarei stata solo l'oggetto, il ricettacolo. Mi sarei presentata alla galleria e sarei rimasta lì, in pantaloni neri e T-shirt nera, davanti a un tavolo contenente settantadue oggetti [...] Alle otto di sera si presentò una considerevole folla, che trovò sul tavolo queste istruzioni [...] Durante questo intervallo di tempo mi assumo ogni responsabilità. Durata: 6 ore (dalle 20 alle 02) Studio Morra, Napoli, 1975. Se qualcuno voleva caricare la pistola e usarla, ero pronta alle conseguenze. Quello che dissi a me stessa fu: "Va bene, vediamo che cosa succede." Per le prime tre ore non successe molto. Il pubblico era intimidito da me. Me ne stavo lì, con lo sguardo perso nel vuoto, senza guardare niente e nessuno in particolare; ogni tanto qualcuno mi porgeva la rosa, metteva lo scialle sulle mie spalle o mi dava un bacio. In seguito cominciarono a succedere delle cose, all'inizio lentamente e poi in fretta. Fu molto interessante; in genere, le visitatrici dicevano agli uomini che cosa farmi, piuttosto che farlo di persona (anche se più tardi, quando qualcuno mi punse con uno spillo, fu una donna ad asciugarmi le lacrime). Per lo più si trattava del normale pubblico del mondo dell'arte italiano, i mariti con le loro mogli. A ripensarci, penso che il motivo per cui non venni violentata fu che erano presenti le mogli. Quando si fece notte fonda, nella galleria cominciò ad avvertirsi una certa tensione sessuale. Non era da me che proveniva, ma dai visitatori. Eravamo nell'Italia meridionale, dove la chiesa cattolica esercitava una forte influenza, e nell'atteggiamento verso le donne c'era una spiccata dicotomia tra puttana e Madonna. Dopo tre ore, un uomo mi tagliò in due la maglietta e me la tolse. La gente mi costringeva ad assumere varie posizioni. Se mi facevano chinare la testa, la tenevo giù; se la tiravano su, restavo così. Ero una marionetta, completamente passiva. A seno nudo. Qualcuno mi mise in testa la bombetta. Qualcun altro prese il rossetto, scrisse "Io sono libero" sullo specchio e me lo mise in mano. Sempre con il rossetto qualcun altro mi scrisse "End" sulla fronte. Un altro mi scattò delle Polaroid e me le infilò in mano come carte da gioco. Le cose si fecero più audaci. Due tizi mi sollevarono di peso e mi portarono in giro. Mi misero sul tavolo, mi allargarono le gambe e conficcarono il coltello a poca distanza dal mio sesso. Qualcuno mi punse con gli spilli. Un altro mi versò lentamente in testa un bicchiere d'acqua. Qualcuno mi fece un taglio sul collo con il coltello e succhiò il sangue. Ho ancora la cicatrice. E poi c'era un uomo di statura molto bassa che mi stava appiccicato, ansimando. Mi faceva paura. Nessun altro e nessun'altra cosa me ne aveva fatta, ma lui sì. Dopo un po' mise il proiettile nella pistola e me la mise nella mano destra. La puntò verso il mio collo e toccò il grilletto. Dal pubblico si levò un mormorio; qualcuno fermò il tizio e ci fu una baruffa. Alcuni visitatori volevano evidentemente proteggermi; altri volevano che la performance continuasse. Dato che eravamo nel Sud, la gente alzò la voce e gli animi si infiammarono. Il piccoletto venne cacciato fuori dalla galleria e la performance continuò. Di fatto, il pubblico divenne sempre più attivo, come in trance. Poi, alle due di notte, si fece avanti il gallerista e mi disse che erano passate le sei ore. Smisi di guardare nel vuoto e fissai il pubblico. "La performance è finita," disse il gallerista. "Grazie." Ero in uno stato pietoso: mezza nuda, sanguinante, con i capelli bagnati. A quel punto accadde una cosa strana: d'un tratto quelli che erano ancora lì ebbero paura di me. Mentre andavo verso di loro, uscirono di corsa dalla galleria. Il gallerista mi riportò al mio albergo e andai nella mia stanza, con un senso di solitudine che non avvertivo da un pezzo. Ero sfinita, ma la testa continuava a ronzarmi, facendomi rivedere immagini di quella serata. Quando mi avevano punto e tagliato il collo, non avevo sentito niente, ma ora pulsavo di dolore. E non riuscivo a liberarmi della paura ispirata dal piccoletto. Alla fine piombai in una specie di dormiveglia. La mattina mi guardai allo specchio, e un'intera ciocca di capelli mi era diventata grigia. In quel momento mi resi conto che il pubblico può ucciderti. Il giorno dopo, decine di persone che avevano partecipato all'evento telefonarono in galleria. Dicevano di essere terribilmente dispiaciute; non si erano rese conto di ciò che era successo mentre erano lì, non sapevano che cosa fosse successo a loro.» <https://www.palazzostrozzi.org/tag/marina-abramovic/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

È forse impossibile pronunciarsi sull'eticità di questa performance, dato l'intento della Abramović, che intende indagare la situazione in cui uno scambio di potere con il pubblico¹³⁸ diventa attuabile. Risulta impensabile giustificare, ma anche solo comprendere, l'escalation violenta che la performance è riuscita a scatenare. Se osserviamo l'artista, vestita di nero, con abiti semplici, immobile e impassibile la cosa ci appare ancora più incredibile. Se nessuno si fosse mosso la performance sarebbe stata tutta lì, proponendo solo una figura femminile ferma. Ma nemmeno la storia dell'arte si fonda sui "se", per quanto questi possano creare spunti per casi studio interessanti, ponendosi il dubbio di cosa sarebbe successo se, ad esempio, nessuno avesse tentato azioni violente sul suo corpo. Forse l'esistenza intera di questa opera sarebbe stata smentita, dimostrando che l'uomo può essere in grado di non piegarsi ai suoi istinti più abietti. E, sebbene alcuni abbiano tentato di difenderla, i documenti mostrano chiaramente la realtà di ciò che è successo, riportando la riflessione alle contingenze dell'accaduto e allo sfoggio di brutalità gratuito che il pubblico ha messo in atto.

L'artista ha, quindi, messo a rischio la propria vita per dimostrare che la violenza, la crudeltà e il sadismo sono latenti nell'essere umano e si mostrano in condizioni favorevoli¹³⁹, in questo caso il momento artistico, in cui i confini fra realtà e finzione si fanno più labili e la presa della società diventa meno stringente.

La perdita delle inibizioni è stata graduale, ma senza via di scampo. La possibilità di poter fare qualsiasi cosa all'artista ha lentamente scatenato pulsioni violente e sessualmente connotate. Nonostante lei sia rimasta assolutamente immobile, gli spettatori l'hanno percepita come sessualmente e fisicamente disponibile¹⁴⁰.

Perché il pubblico non ha usato solo gli oggetti più innocui, come la frutta o il vino? Come è possibile, dopo questa performance, cercare di capire quella parte dell'audience che rifiuta la violenza corporea come forma artistica, quando in questo caso è proprio lo spettatore che l'ha perpetrata? L'artista accetta la possibilità di correre rischi, a causa della natura stessa della performance: l'esperimento è

¹³⁸ Cfr <https://www.palazzostrozzio.org/tag/marina-abramovic/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹³⁹ Cfr <https://restaurars.altervista.org/rhythm-0-quando-la-performer-marina-abramovic-lascio-che-il-pubblico-violasse-il-suo-corpo/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹⁴⁰ Cfr Charles Green, *Missing in Action: Marina Abramović and Ulay*, in *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, NED - New edition ed., University of Minnesota Press, 2001, pp. 157-177 *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttsbj7.12, data di ultima consultazione 16 giugno 2020, p. 159.

totalmente improvvisato, perché lei non ha alcun controllo sul pubblico, che non è composto di attori e figuranti (ben diverso dalla maniacale preparazione degli azionisti). E gli spettatori si dimostrano ben altro che persone disgustate¹⁴¹.

La Abramović ha reso disponibile il suo corpo come oggetto sacrificabile, per compiere un'indagine sulla responsabilità delle azioni di stampo collettivo¹⁴² e fin dove può spingersi il libero arbitrio. È interessante, inoltre, la fine del racconto dell'artista, nel quale specifica come il pubblico sia scappato alla fine dell'azione, vergognandosi ed evitandola. Quasi come se nel momento della performance il pubblico si trovasse in uno stato di trance, dal quale, una volta uscito, ha ricavato solo senso di colpa e disgusto (per sé questa volta). Le posizioni si ribaltano e diviene chiaro ciò che è sempre stato uno dei grossi sottointesi del mondo dell'arte: il ruolo fondamentale del pubblico. Il destinatario è necessario per vedere ciò che l'artista produce¹⁴³. In questo caso, si compie anche un passo in più: senza le azioni degli spettatori la performance sarebbe stata totalmente diversa¹⁴⁴. E partendo dal sadismo del pubblico è possibile riflettere anche su un altro punto: la differenza di genere. I presenti avrebbero agito nello stesso modo se l'artista fosse stato un uomo? Il ruolo di carnefice assunto dal pubblico sarebbe emerso con altrettanta violenza¹⁴⁵, non trovandosi davanti un corpo femminile totalmente inerme. Questa contingenza si inserisce in un discorso molto più ampio e si connette alle lotte femministe affrontate nell'arte, che affronterò nel prossimo capitolo, dove ci interrogheremo sulla duplice essenza della performer donna, allo stesso tempo soggetto e oggetto della sua opera,

¹⁴¹ Baldacci e Vettese notano inoltre come, in maniera assolutamente ipocrita una parte del pubblico “perbenista” assista ad atti autolesionisti nella più totale indifferenza o con compiaciuto sadismo. Questo particolare passaggio non è riferito all'opera di Marina Abramović, quindi non è strettamente collegato a questo passaggio, ma inserisce un ulteriore tassello nella riflessione di come queste performance vengono accolte. Che il disgusto sia solo una reazione superficiale, necessaria per mantenere le apparenze che società impone? Cfr Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall' autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012, p. 35.

¹⁴² Cfr <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹⁴³ Cfr <http://www.rubicadiarte.it/rhythm-0-marina-abramovic/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹⁴⁴ Si potrebbe, quindi, azzardare l'ipotesi di inserire questa performance nei precedenti teorici dell'arte relazionale degli anni Novanta, nella quale l'apporto del pubblico risulta sempre essenziale e determinante.

¹⁴⁵ Cfr <http://www.rubicadiarte.it/rhythm-0-marina-abramovic/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

poiché osservata da uno sguardo maschile che ancora oggettivizza la figura femminile¹⁴⁶.

Il rapporto con gli Azionisti o con altri body artists di Marina Abramović emerge nella sua produzione, data anche la condivisione di spazi temporali ravvicinati (spesso si considerano le opere più recenti della performer, senza tener conto che ormai la sua carriera dura da quasi cinquanta anni e che quindi copre lo spazio di più movimenti e sperimentazioni artistiche). Uno dei problemi nella ricezione di queste performance più violente è il fatto che l'arte è ancora esteticamente legata alla bellezza, come canone e standard da perseguire¹⁴⁷. La ferita non è una vista piacevole, non è adatta alla visione di chiunque, e ancor più nell'arte.

Lips of Thomas, invece, riporta l'azione in mano alla performer. Tenutasi, l'anno dopo la sopra descritta, nella galleria Krinzinger di Innsbruck, è il risultato di più momenti. Inizialmente l'artista mangia un chilo di miele, poi beve un litro di sangue, si rompe la bottiglia in mano e con essa si incide una stella sulla pancia, si frusta fin quasi all'incoscienza e infine si adagia su un blocco di ghiaccio a forma di croce¹⁴⁸ (dalla quale la sollevano gli spettatori, preoccupati per il suo imminente congelamento)¹⁴⁹. La Abramović ripropone così lo schema dell'esorcismo e del sacrificio, richiamando i rituali cristiani di autoflagellazione e stigmatizzazione. Il fatto che lei, come altri artisti della seconda parte del Novecento¹⁵⁰, si rifacciano al dolore di una violenza autoinflitta avvicina questo tipo di azione alla memoria cattolica¹⁵¹.

¹⁴⁶ Per una riflessione più ampia sull'argomento della donna oggettivata nel mondo dell'arte si veda: Kristen Renzi, *Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The 'Rokeby Venus' and 'Rhythm O'*, in *SubStance*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 120–145, www.jstor.org/stable/41818957, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

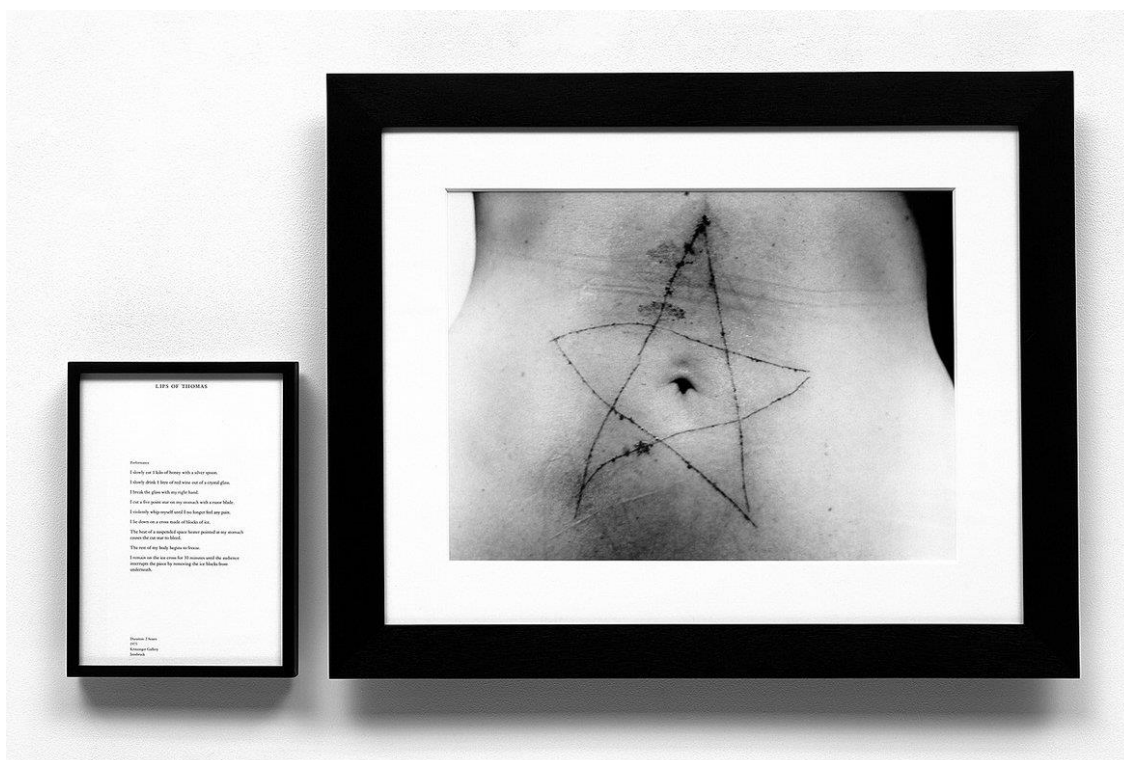
¹⁴⁷ Cfr Mark Dawes, *Performance Art: Spectacle of the Body*, in *Circa*, no. 74, 1995, pp. 26–29, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25562887, data di ultima consultazione 16 giugno 2020, p. 28.

¹⁴⁸ Cfr <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215#>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

¹⁴⁹ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 212.

¹⁵⁰ Il riferimento non è, in questo caso, solo agli azionisti, ma anche a Joseph Beuys, Stelarc, Chris Burden. Cfr Mark Dawes, *Performance Art: Spectacle of the Body*, in *Circa*, no. 74, 1995, pp. 26–29, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25562887, data di ultima consultazione 16 giugno 2020, p. 28.

¹⁵¹ Cfr ibidem.



Tav. 19 Marina Abramović, *Lips of Thomas*

Nelle intenzioni dell'artista c'è il tentativo di eliminare il conflitto di stampo occidentale fra corpo e spirito¹⁵², spingendo il corpo alla soglia estrema del dolore e della sopportazione. Per la Abramović il dolore è una pratica che va inclusa e accettata¹⁵³ ed è anche per questo motivo che ho scelto di inserirla in questo capitolo, nonostante questo sia solo uno dei molti argomenti trattati nelle sue performance, che si può riassumere come un percorso di fuga dal suo corpo culturalmente, politicamente, socialmente e sessualmente determinato e disciplinato¹⁵⁴.

Per perseguire la strada della sopportazione fisica¹⁵⁵ si è ispirata al mondo orientale, dove il testare i limiti fisici, ponendo il corpo in situazioni di privazioni, è oggetto di tecniche e pratiche da molti secoli, il tutto nella piena consapevolezza che l'Occidente non può realmente porsi a paragone in questo campo. La cultura dell'Ovest si è limitata a perfezionare il concetto di paura, senza sviluppare sistemi

¹⁵² Cfr Sally O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, p. 39.

¹⁵³ Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, p. 213.

¹⁵⁴ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 19.

¹⁵⁵ La Abramović si sottopone a un rigido allenamento prima di ogni performance, in preparazione, composto da prove fisiche e mentali, come il digiuno, la privazione del sonno e l'isolamento. Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 90.

per combatterla e resistervi, abbandonandosi al timore per la morte e il dolore¹⁵⁶. Le performance di Marina Abramović vogliono sconfiggere questi timori¹⁵⁷, per riprendere il controllo emotivo sulla propria esistenza e vivere il proprio ciclo vitale con un sentimento più stoico e sereno.

¹⁵⁶ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, pp. 90, 91.

¹⁵⁷ Cfr <https://buntekuh.it/cultura/marina-abramovic-assiomi-arte/>, data di ultima consultazione 16 giugno 2020.

SANGUE COME MEZZO DI RIBELLIONE SOCIALE

Gli artisti analizzati in questo capitolo hanno fatto del sangue la “voce” della loro protesta. Perseguono lotte differenti, ma lo scopo finale è affine a tutti. La loro battaglia è per non essere discriminati da una società che si dimostra incapace di accettarli per come sono. Ciò che accomuna tutti gli esseri umani è il sangue, la sua importanza, il suo valore. Per questo è stato scelto come mezzo di ribellione, non solo per suscitare una reazione scioccante, per ottenere un dialogo comunicativo efficace, ma perché è ciò che rende tutti affini.

Per comprendere questo aspetto è necessario compiere alcuni salti temporali piuttosto azzardati. Si passerà, infatti, dagli anni Settanta, già citati nel precedente capitolo e che ritroveremo anche nei primi artisti qui affrontati, fino ai giorni nostri, e ciò richiederà uno sforzo di attenzione e la comprensione delle trasformazioni avvenute negli ultimi cinquanta anni. Il fatto che di certo accomuna tutti i nostri artisti è quello di essere una voce scomoda. Ciò che questa intende rivendicare è l’affermazione dell’individuo come essere unico e degno di rispetto.

Nel primo paragrafo si affronta il percorso di tre artiste, dalla fama ormai consolidata: Gina Pane, Ana Mendieta e Regina José Galindo. La loro produzione è stata (ed è ancora, per la Galindo, unica ancora viva) molto più ampia e varia delle sole performance con il sangue, che saranno le uniche qui ricordate. Non sarebbe propriamente corretto inserirle nel percorso delle lotte femministe, dato che, come si vedrà, non si sono dichiarate apertamente in questo senso, ma l’affinità a tali tematiche le rende vicine alle richieste del movimento.

Il secondo, invece, è dedicato a una tematica trasversale, che unisce arte, medicina e mondo *queer*. Ron Athey, Jordan Eagles e Franko B sono tra le voci più potenti, nel campo artistico, battendosi affinché il mondo omosessuale e i malati di HIV non vengano emarginati dalla società.

Essere donna: Gina Pane e la religiosità della femminilità

Gina Pane è una delle personalità artistiche più complesse della seconda metà del Novecento, troppo spesso sottovalutata. Le sue performance di stampo *azionista* (nel senso di importanza data al gesto, non perché abbia fatto parte dell’Azionismo Viennese) sono quelle più famose, ma è una visione molto parziale e ristretta rispetto al suo operato¹⁵⁸.

Ha studiato scultura¹⁵⁹, ponendo fin da subito il corpo al centro della sua ricerca e, prima di dedicarsi alla performance, ha appreso le arti visive, continuando a praticare pittura e scultura, nonché applicandosi anche a fotografia e video arte, lungo tutta la sua carriera. Non è stata solo fondamentale per l’*Art Corporel*¹⁶⁰ e la Body Art, ma anche per l’Arte Povera, la Land Art¹⁶¹ e l’Arte Concettuale¹⁶². Non resta, quindi, ancorata al *clichè* del performer, ma si dimostra un’artista versata in più discipline, capace di far interagire linguaggi artistici differenti¹⁶³. La sua opera artistica si pone perfettamente al centro del dibattito morale già accennato in precedenza, al quale lei stessa ha dato la sua personale interpretazione. La sua posizione è molto chiara: un’arte che mette da parte il corpo vuole evitare di porsi domande scomode, come quelle che riguardano la morte, il dolore e il male e così facendo perde ogni dimensione etica¹⁶⁴. Valerio Dehò afferma che il lavoro della Pane «...rivela una coerenza straordinaria, una lucidità visionaria che si apre alla poesia pur rimanendo all’interno della tradizione delle arti visive»¹⁶⁵.

La Pane viveva la sua arte come una lotta¹⁶⁶, costantemente alla ricerca della propria identità con l’obiettivo di riuscire a riunire le due parti “spezzate” dell’essere umano: l’anima e il corpo¹⁶⁷.

¹⁵⁸ Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 30.

¹⁵⁹ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l’arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 426.

¹⁶⁰ Cfr ibidem. Per ulteriori approfondimenti si veda l’intervista in cui Orlan ne parla, distinguendola dal suo manifesto, *Carnal Art: Orlan, Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 89.

¹⁶¹ Per ulteriori approfondimenti si veda: Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). “È per amore vostro: l’altro”*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 69- 88.

¹⁶² Cfr ibidem. <https://flash---art.it/article/gina-pane/>, data di ultima consultazione 18 giugno 2020.

¹⁶³ Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 36.

¹⁶⁴ Cfr *ivi* p. 66.

¹⁶⁵ *Ivi* p. 36.

¹⁶⁶ Cfr *ivi* p. 52.

¹⁶⁷ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). “È per amore vostro: l’altro”*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11.

Nelle sue opere traspare l'incessante e profondo viaggio da lei stessa compiuto all'interno della psiche umana e condotto attraverso il dolore e la sofferenza. Aspetto in grado di avvicinarla alle esperienze del gruppo viennese. Questo richiamo al sacrificio di sé, compiuto attraverso privazioni e situazioni disagiati rimanda in egual modo all'iconografia del martirio e di Cristo¹⁶⁸.

Il momento di svolta verso la performance è avvenuto fra gli anni 1968¹⁶⁹ e 1969¹⁷⁰. Da questo momento in poi il corpo si fa per lei luogo dell'arte e contemporaneamente strumento del dolore, in una logica sdoppiante e scioccante, trovando uno spazio epistemologico¹⁷¹ facilmente accessibile allo sguardo dell'*audience*. Non esiste nulla di più diretto e coinvolgente dell'impiego del proprio corpo, come strumento di comunicazione, perché è una realtà condivisa da entrambi i soggetti coinvolti; l'artista e il pubblico. Intende scuotere e risvegliare lo spettatore, costringendolo così a confrontarsi e dialogare con lei. Questo è certamente uno dei principi cardine dell'arte, che persegue costantemente il tentativo di instaurare una conversazione, metaforicamente parlando, con coloro che ne fruiscono.

Nel lavoro di Gina Pane questa necessità si attua attraverso un'attenzione maniacale per ogni singolo gesto. L'artista è, infatti, consapevole che il linguaggio del corpo è unico e si dimostra insostituibile per parlare di ciò che è indicibile, data la sua capacità di comunicare a un livello diverso dall'espressione verbale¹⁷². Il corpo può rappresentare la vita stessa e ciò che non sarebbe altrimenti esprimibile con altri mezzi artistici. Per queste ragioni Gina Pane ha condotto la sua poetica al di fuori dell'*happening*¹⁷³. Prima di ogni performance l'artista dedica a un periodo di ideazione, di attenta pianificazione di ogni singolo passaggio dell'azione¹⁷⁴. La grande coerenza del suo pensiero, che fiora il poetico, è fortunatamente conservata

¹⁶⁸ Cfr Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall'autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012, p. 36.

¹⁶⁹ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 48.

¹⁷⁰ Con l'azione *Walk in progress*. Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, pp. 426- 431.

¹⁷¹ Cfr *ivi* p. 431.

¹⁷² Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 70.

¹⁷³ Cfr *ivi* p. 14.

¹⁷⁴ Cfr *ivi* p. 26.

nei testi di preparazione dell'artista¹⁷⁵, nei quali si possono leggere delle scarse sintesi delle sue intenzioni¹⁷⁶.

Anche la restituzione fotografica delle performance è considerata una parte integrante dell'opera. Gina Pane, infatti, oltre allo scrupoloso allestimento delle proprie azioni, coordina e dirige anche i movimenti della fotografa Françoise Masson¹⁷⁷, sua collaboratrice, affinché il risultato sia la diretta prosecuzione dell'azione performativa. Per questo motivo fra le due donne viene a crearsi un solido rapporto lavorativo, sviluppando una capacità di collaborazione e di reciproca comprensione molto elevata.

Le fotografie della Masson creano delle serie «organizzando così una sequenza di rappresentazioni che giustamente si possono qualificare come “pittoriche”»¹⁷⁸, in grado di dare l'impressione di una sospensione temporale. Si ha quasi l'impressione che il “vero” movimento avvenga nella successione degli scatti e non che questi siano la semplice riproduzione di un movimento accaduto in precedenza.

L'attenzione della Pane non si concentra solo su elementi scenografici o registici, ma anche sulla propria incolumità personale. Nonostante l'atto del ferirsi non sia inscenato, l'artista ha la piena consapevolezza della metodologia da applicare. Grazie a pareri e consigli di medici professionisti la performer possedeva le conoscenze necessarie per ferirsi senza procurarsi danni, perché il sangue doveva uscire dalla ferita, ma senza sgorgare a fiotti. Dopo ogni performance si medicava immediatamente¹⁷⁹. Quindi il dolore, la sofferenza, il taglio e il sangue sono elementi centrali nell'opera della Pane, ma senza prendere il sopravvento sulla lucida logica che guida il suo dialogo con lo spettatore. Anche il controllo emotivo era sempre strettamente sotto il controllo dell'artista, pienamente sfruttato per ottenere il massimo risultato comunicativo da ogni singolo gesto.

¹⁷⁵ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). “È per amore vostro: l'altro”*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 17.

¹⁷⁶ Si veda, ad esempio, ciò che viene scritto su *Azione sentimentale*, una delle sue più famose performance. Ivi pp. 116, 118.

¹⁷⁷ Cfr ivi p. 24.

¹⁷⁸ Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 40.

¹⁷⁹ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). “È per amore vostro: l'altro”*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 145.

Il tema della ferita è fondamentale per l'artista italo-francese, diventando il punto focale di un dramma che ha come scenografia il corpo. Esso viene messo in mostra sulle pareti dello spazio espositivo¹⁸⁰, al pari del soggetto di un quadro, prestando grande cura all'uso del colore. Il rosso e il bianco sono i colori predominanti delle performance, dati dall'accostamento del sangue con l'abbigliamento dell'artista, bianco, e con il suo studio, anch'esso caratterizzato dall'assenza di pigmenti, luogo in cui si sono svolte molte sue azioni.

Ad esempio, l'accostamento del mazzo di rose rosse (considerate anch'esse simbolo femminile) con il suo abito bianco in *Azione sentimentale* è talmente immediato da lasciare lo spettatore basito. Inoltre, questi due colori, sono anche un richiamo all'identità sessualmente connotata dell'essere umano, con la differenza fra il bianco, considerato simbolo virile, e il rosso, legato al mestruo femminile e alla verginità della donna¹⁸¹.



Tav. 20 Gina Pane, *Azione Sentimentale*

¹⁸⁰ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11.

¹⁸¹ Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 66.

Questa è, probabilmente, la performance più famosa dell'artista, della quale si ricorda il collage fotografico estremamente suggestivo, con un primo piano sul braccio dell'artista, nel quale sono state conficcate delle spine di rosa¹⁸².

Per quale ragione la Pane decide di ferire il proprio corpo? Le lesioni hanno lo scopo di aprire il suo corpo, così da instaurare un rapporto con il pubblico, definito come l' "Altro"¹⁸³. Il fluido biologico diventa l'unico mezzo in grado di annullare la distanza che esiste fra gli esseri, capace di abbattere le barriere erette dalla società alienante ed egoista¹⁸⁴. Se la performance, agita in un tempo preciso e in uno spazio ristretto, riesce ad annullare la lontananza fisica, la ferita può lo stesso per quella emotiva¹⁸⁵. E questo è alla base della poetica dell'artista che intende farsi carico delle sofferenze dell'altro, considerato un nostro alter- ego, in un atto d'amore.

Gina Pane, dimostrando la propria fragilità, contemporaneamente chiede e dona. Domanda che il pubblico si confronti con la dimensione già citata del disgusto e dell'abiezione generata dalla mutilazione, che ascolti e comprenda la sua critica alla società¹⁸⁶, che si svegli dall'anestesia che domina il mondo¹⁸⁷: che nasca, quindi, un nuovo tipo di comunicazione fra esseri umani, che vada oltre il mero utilitarismo¹⁸⁸, ammantandosi di una nuova morale di fraternità. E dona se stessa, la propria sofferenza, il proprio privato, confidando quei pensieri profondi che solitamente si tacciono perfino a se stessi¹⁸⁹, per farsi carico dei patimenti del mondo.

Da questa tendenza cristologia all'auto sacrificio ha origine il titolo del paragrafo, con il riferimento alla religiosità mistica dell'opera di Gina Pane, che si pone come protagonista di una nuova iconografia sacra. Il rituale stesso della ferita, per quanto carnalmente vincolato, si libra in un'ascesi mistica¹⁹⁰. Il suo lavoro è fatto di costanti rimandi al tema del martirio¹⁹¹ e della Passione. Si configura così una nuova figura, quella dell' "artista- santo", che in virtù della propria creazione di finzione artistica si

¹⁸² Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 431.

¹⁸³ Cfr ibidem.

¹⁸⁴ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11.

¹⁸⁵ Cfr ivi p. 109.

¹⁸⁶ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 93, 139.

¹⁸⁷ Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 56.

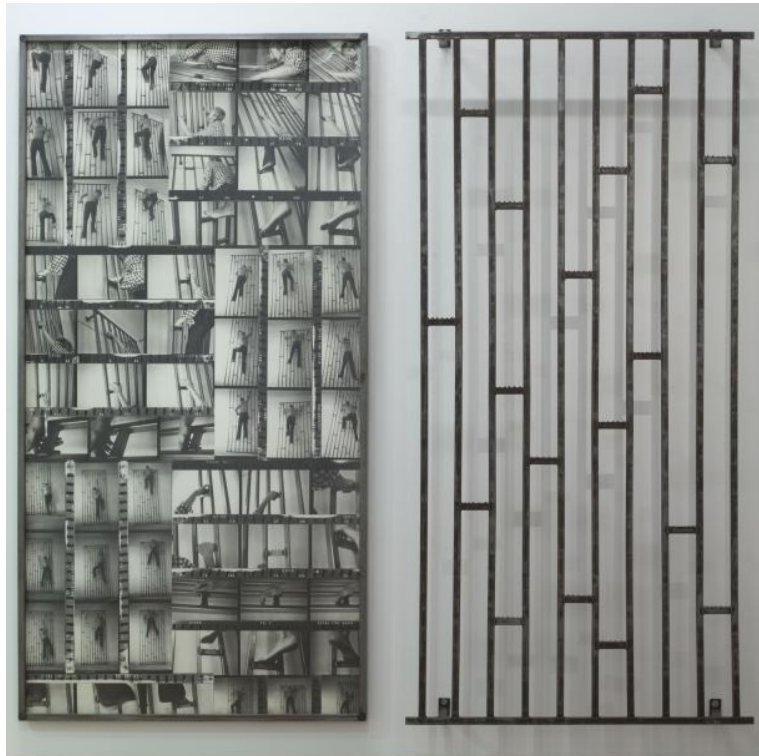
¹⁸⁸ Cfr ivi p. 40.

¹⁸⁹ Cfr ibidem.

¹⁹⁰ Cfr ibidem.

¹⁹¹ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 431.

salva dal dogmatismo dell'interpretazione teologica, mantenendo così un grado di libertà maggiore dalla tradizione di stampo medievale e moderno¹⁹². Si prenda qui ad esempio *Scalata non anestetizzata*, performance del 1971 tenutasi anch'essa nel suo studio. In quest'azione, che non è andata secondo i piani dell'artista¹⁹³, la si vede scalare in altezza e in larghezza una scala¹⁹⁴, sui cui pioli ci sono delle punte acuminate, che feriscono le mani e i piedi.



Tav. 21 Gina Pane, *Scalata non Anestetizzata*

Nelle intenzioni della Pane c'è un preciso richiamo di stampo politico, alla situazione spinosa del Vietnam¹⁹⁵, ma è impossibile non cogliere il riferimento al tema dell'ascensione e all'iconografia del santo. Questa è sempre stata un linguaggio basato sul corpo e sul suo linguaggio, le stimmate e le flagellazioni comunicano più

¹⁹² Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, pp. 14, 24.

¹⁹³ Infatti le punte non erano acuminate a sufficienza per far sgorgare del sangue, che, secondo i piani di Gina Pane, sarebbe stato asciugato con delle bende, che sarebbero poi state esposte in delle teche, come reliquie. Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 144.

¹⁹⁴ Molto ingegnosamente la Masson ha fotografato l'azione in modo da far sembrare la scala enorme, per amplificare la sensazione del dolore dell'ascensione. Cfr *ivi* p. 145.

¹⁹⁵ Cfr *ivi* p. 88.

di quanto non possano fare le parole, in tema di divino e prova della sua esistenza¹⁹⁶. Lei si fa martire lungo la salita spinosa. Fa proprio il dramma del mondo cristiano, ossia il farsi carico dei peccati del mondo, nella quotidianità della sua opera. E il suo sangue versato diviene il nuovo mezzo per la redenzione e la salvezza¹⁹⁷. E ancora, in *Action psyché (essai)*¹⁹⁸ cita esplicitamente il simbolo della croce, correlandolo al sangue, perché si incide un segno cruciforme sulla pancia.

E adesso approfondiamo l'altra parte del titolo: essere donna. Gina Pane è attiva nei medesimi anni delle grandi lotte femministe e il fatto stesso di essere donna, artista di successo e di esplorare certe tematiche la inseriscono automaticamente in tale gruppo. Sono davvero numerosi i suoi lavori dedicati alle donne¹⁹⁹ e alla condizione femminile, nonostante lei non si sia mai espressa, politicamente parlando, da femminista²⁰⁰. La presenza stessa del sangue lega le sue opere a questo tema, da sempre considerato interconnesso in maniera speciale al genere femminile, non solo per il mestruo, ma anche perché il sangue, come la donna, dona vita. In questo caso lei stessa diventa l'Altro che ha cercato di raggiungere in ogni dialogo con il pubblico, in quanto si inserisce in un'ottica artistica patriarcale²⁰¹, in cui la figura femminile è presente solo come oggetto²⁰². Con le sue performance, invece, rimette la sua alterità di donna al comando, avocando per se stessa, e per nessun altro, il diritto di rappresentarsi. È questo uno dei motivi che porta l'artista a ferirsi al volto (le labbra, il sopracciglio, l'orecchio²⁰³), così da sottrarsi e ribellarsi all'ideale di bellezza e di estetica femminile imposto dalla società maschilista²⁰⁴. A questo

¹⁹⁶ Cfr Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 36.

¹⁹⁷ Cfr Mary Richards, *Specular Suffering: (Staging) the Bleeding Body*, in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 30, no. 1, 2008, pp. 108–119, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/30131077, data di ultima consultazione 18 giugno 2020, p. 111.

¹⁹⁸ Cfr Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 29.

¹⁹⁹ Cfr vi pp. 109- 119.

²⁰⁰ Si veda nota n. 154.

²⁰¹ Cfr Anja Zimmermann, 'Sorry for Having to Make You Suffer': *Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan*, in *Discourse*, vol. 24, no. 3, 2002, pp. 27–46, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41389654, data di ultima consultazione 18 giugno 2020, p. 33.

²⁰² Cfr Alexandra Gonzenbach, *Bleeding orders: abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane*, in *Letras Femeninas*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 31–46, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23021842, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 31.

²⁰³ In tal caso, però, c'è un voluto omaggio a Van Gogh. Infatti, nella performance *Action Mélancolique 2 x 2 x 2*, dopo essersi tagliata sopra l'orecchio con la lametta scrive alcune parole, fra cui "Vincent". Per ulteriori approfondimenti si veda: Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 100.

²⁰⁴ Cfr <http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/24/gina-pane-corpo-che-sanguina-amore/>, data di ultima consultazione 18 giugno 2020.

proposito è interessantissimo il ricordo che la Pane fa di una delle sue azioni, avvenuta nel 1972. Durante *Le lait chaud*, vestita come sempre di bianco, si incise la schiena con una lametta, lasciando sgorgare il sangue dalla ferita. Poi passò ad altro, come giocare con una palla da tennis, creando uno sconcertante contrasto. Di colpo, infine, si voltò verso il pubblico e si tagliò entrambe le guance. L'artista ricorda²⁰⁵ come il pubblico sia impazzito²⁰⁶ a quel punto, cominciando a gridare, perché si era ferita al volto, considerato il punto focale dell'estetica umana, dove risiede il bello narcisistico.



Tav. 22 Gina Pane, *Le Lait Chaud*

Per Gina Pane il corpo, ancora una volta, si fa schermo, sul quale è possibile vedere la sovrapposizione dei segni socialmente imposti alla persona, con le immagini prodotte dall'Io²⁰⁷. L'artista riesce, con una delicatezza inconfondibile, a trasmettere al suo pubblico la coerenza stringente e coinvolgente del proprio pensiero artistico. Nella sua semplicità ha trovato il senso che sta dietro al mistero della vita.

²⁰⁵ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 121.

²⁰⁶ La Pane rivolse appositamente la telecamera verso il pubblico per riprendere le loro reazioni e così mettergli davanti il loro rifiuto, costringendoli a comunicare con se stessi. Cfr ibidem.

²⁰⁷ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 431.

Essere donna: Ana Mendieta

Come Schwarzkogler, anche la fama di Ana Mendieta è ampiamente condizionata dalle sue vicissitudini biografiche e questo non sempre è positivo per la carriera dell'artista, perché può portare alla sottovalutazione o al fraintendimento dell'opera. L'artista di origini cubane, nata nel 1948, è tristemente nota per la sua morte, avvenuta, nel 1985, in circostanze misteriose²⁰⁸ nel pieno della sua carriera.

Quando era solo una bambina fu portata via da Cuba, in esilio, negli Stati Uniti, grazie a un programma di protezione per bambini figli di genitori anticastri, insieme alla sorella²⁰⁹. Una volta arrivate in America con il programma "Peter Pan" sono state inserite nel sistema degli orfanotrofi e delle famiglie affidatarie, contesto che ha sicuramente avuto una forte influenza sulle sue opere²¹⁰. Fra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta ha studiato all'università dell'Iowa, prima ottenendo un master in pittura e poi frequentando il corso, rivelatosi fondamentale per tutta la sua carriera, di Intermedia. Questo corso la porta a mescolare i vari media artistici, seguendo lo spirito tipico degli anni Settanta, permettendo così ai suoi lavori di diventare quel miscuglio fra performance, video e fotografia estremamente unico e legato indissolubilmente alla sua persona. Questo, unito ai molteplici interessi e sperimentazioni della Mendieta, rende difficile collegare il suo nome a un unico movimento, avvicinandola a stili della Body Art, dell'Arte Povera²¹¹, della Land Art²¹² e della Video Art²¹³. L'insegnante le propose di seguire quel corso è una delle figure fondamentali per comprendere la nostra artista; prima suo mentore e poi anche compagno, fu lui ad introdurla al mondo

²⁰⁸ Cfr <https://insideart.eu/2017/03/19/il-mistero-irrisolto-della-morte-di-ana-mendieta-caduta-dal-34esimo-piano-del-suo-appartamento/>, data di ultima consultazione 19 giugno 2020.

²⁰⁹ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 27.

²¹⁰ Per ulteriori approfondimenti si veda: Kaira M. Cabañas, *Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'*, in *Woman's Art Journal*, vol. 20, no. 1, 1999, pp. 12–17, JSTOR, www.jstor.org/stable/1358840, data di ultima consultazione 20 giugno 2020, p. 12.

²¹¹ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 51.

²¹² Cfr *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporánea, 1996, pp. 44-50.

²¹³ Cfr Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, pp. 16- 23.

dell’Azionismo²¹⁴: Hans Breder. Durante le lezioni l’interdisciplinarietà era caldamente incoraggiata, tanto che fra il 1971 e 1972 Mendieta ha cominciato a esplorare il mondo delle performance²¹⁵, nella consapevolezza che la pittura, il quadro ormai non erano più abbastanza²¹⁶. Ciò che lei voleva comunicare era molto più reale di quanto un dipinto potesse mai essere, “oggetto senza alcuna magia e senza alcun potere”²¹⁷.

Nelle sue performance il sangue è presente, ma non c’è alcuna violenza autoinflitta, elemento che la distingue dagli artisti prima analizzati.

Anche lei, come Gina Pane, viene inserita nell’orbita delle lotte femministe, pur non avendo mai apertamente aderito ad esse²¹⁸. Indubbiamente il corpo e l’essere femminile sono al centro di ogni suo lavoro, perciò si può, più ragionevolmente, descriverla come artista attenta alle problematiche femministe, tipiche degli anni Settanta, senza cercare di ammantarla nell’aura dell’eroina dei comizi, che non le è propria. In questo decennio diventando rappresentabili temi prima di allora mai presi in considerazione, perché ritenuti tabù, legati all’essere donna, come la violenza sessuale²¹⁹, la gravidanza, il parto, il lavoro domestico e la sessualità²²⁰. Ana Mendieta fa gravitare la propria espressione artistica attorno al suo corpo, sfruttandone la presenza scenica per liberarsi dalle imposizioni della società ed essere in grado di ridefinirsi secondo i propri canoni, in un percorso che accomuna molti artisti di questi anni, compresi quelli già citati. Il bisogno di autenticità, individualità e autodefinizione è preponderante. In particolare, per lei, è legato alla sua alterità dell’essere donna e al desiderio di emanciparsi dalla posizione marginale che la società patriarcale le ha riservato, non solo in base al suo genere, ma anche nell’ambito lavorativo al quale si è dedicata, tenendo conto della predominanza

²¹⁴ Cfr Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, pp. 26, 27.

²¹⁵ Nel 1971 la prima performance, della durata di un paio di settimane all’incirca, nella quale l’artista si era infilata un fagiolo nel naso. Fu costretta a rimuoverlo perché aveva cominciato a germogliare. Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 135.

²¹⁶ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l’arte nel XX e XXI secolo*, Köln, Tachen, 2002, p. 342.

²¹⁷ Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 72.

²¹⁸ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 34.

²¹⁹ Cfr *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporanea, 1996, pp. 80-100.

²²⁰ Cfr *ivi* p. 30.

maschile nel campo dell'arte. Infatti molti dei riconoscimenti dati all'arte femminista sono giunti in seguito, dato che in quegli anni non ha ricevuto un adeguato riconoscimento ed è stata semplicemente ignorata, anche dagli esperti del settore²²¹. E una volta ancora di più per la Mendieta, con la sua condizione di cittadina di seconda serie in quanto straniera, come una nuova Medea, emarginata perché donna, perché straniera e perché artista.

L'immagine femminile, nell'arte come nella vita quotidiana, è controllata dallo sguardo maschile, che si ammanta del piacere voyeuristico di osservare ciò che gli aggrada²²². E la società educa la donna a essere carnefice di se stessa, inculcandole le stesse priorità che ha la controparte maschile²²³. Quindi anche i paradigmi artistici hanno connotazioni (e discriminazioni) di genere. Per questo Ana Mendieta porta avanti un messaggio di denuncia, anche attraverso la scelta di quali media utilizzare. La performance e la fotografia sono più giovani rispetto alle tradizionali pittura e scultura, ormai connotate dallo sguardo maschile, e si sottraggono così ai pregiudizi di genere²²⁴. Purtroppo, però, presentano anche un rischio, ossia la paura che ponendo al centro il corpo, lo sguardo maschile possa fraintendere gli intenti artistici di questo tipo di opera e tornare a oggettivare la donna²²⁵.

Il sangue si dimostra intimamente legato a questi discorsi di denuncia e violenze. Il mestruo è sempre stato presente nei tabù della società come un elemento disgustoso e disturbante, quasi una maledizione, da evitare a tutti i costi, arrivando anche a bandire il genere femminile da situazioni sacre o importanti proprio a causa di questo sanguinamento. Per l'essere umano il sangue è legato alla metafora della vita e della morte, ma per la donna significa di più, è una magia: come è possibile che fuoriesca senza nessuna ferita?²²⁶ Anche la Mendieta eleva il sangue alla posizione di simbolo, utilizzandolo come materiale artistico. Lei stessa ne parla in maniera assolutamente

²²¹ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 30.

²²² Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 36.

²²³ Cfr *ibidem*.

²²⁴ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 31.

²²⁵ Cfr Alexandra Gonzenbach, *Bleeding orders: abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane*, in *Letras Femeninas*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 31–46, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23021842, data di ultima consultazione 9 giugno 2020, p. 40.

²²⁶ Cfr Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, p. 28.

positiva, riferendosi solo alle proprietà purificatrici e di affermazione della propria individualità²²⁷.

C'è un intento profondamente religioso nella scelta dell'artista di dare così ampia rilevanza al corpo femminile. La Mendieta intende riconsacrarlo come mezzo della spiritualità interiore, per sottrarlo alla visione comune, in particolare dalla medicina e dalle sue innovazioni²²⁸, ossia come un oggetto terreno, modificabile e malleabile. Educata come cristiana (nell'ambiente degli orfanotrofi) fa sua una dimensione spirituale e poetica che la porta a una sorta di panteismo di stampo romantico, evocato attraverso la ricerca del mistero e del senso magico della vita²²⁹. È un sentimento religioso molto complesso, che nasce dall'unione di più tradizioni, come quella cattolica, quella della *santería*, quella messicana e quella *yoruba* africana, in un *potpourri* tipico della cultura meticcia cubana²³⁰. Mendieta attraverso il suo corpo cerca una connessione più profonda con il mondo, aspetto che emerge molto nella serie *Siluetas*²³¹, solitamente inserite nell'ambito della Land Art²³², data la commistione di figura antropomorfa con la natura, alla ricerca delle silhouette-impronte che si lasciano vicendevolmente²³³. Il rapporto con la terra è per lei, bambina orfana, molto importante, perché sostituisce la madre naturale che non ha mai avuto²³⁴. Vanno di certo considerati i possibili traumi emotivi che una bambina, strappata alla famiglia e costretta a vivere in situazioni affidatarie precarie, con figure femminili surrogate della madre, può aver subito e introiettato. Per questo la terra, intesa come "Madre Natura", dona il conforto di una relazione duratura di amore e affetto. Diventa così possibile per una bambina esiliata trovare la sua casa, un posto di appartenenza, attraverso la congiunzione con la natura. Ed effettivamente se la

²²⁷ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 63.

²²⁸ Cfr *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporanea, 1996, p. 39.

²²⁹ Cfr *ivi* p. 33.

²³⁰ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 31.

²³¹ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 138.

²³² La sua applicazione alla Land Art risulta estremamente personale, in quanto l'artista è contraria alla monumentalità tipica di questo movimento, preferendo tenere sempre al centro la figura umana. Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 49.

²³³ Per ulteriori approfondimenti sulla serie delle *Siluetas* si veda: Kaira M. Cabañas, *Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'*, in *Woman's Art Journal*, vol. 20, no. 1, 1999, pp. 12–17, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1358840, data di ultima consultazione 20 giugno 2020, pp. 14–16; Rebecca Breen, *Ana Mendieta: London and Salzburg*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1332, 2014, pp. 181–183, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24241562, data di ultima consultazione 20 giugno 2020.

²³⁴ Cfr *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporanea, 1996, pp. 50–54.

terra avesse un corpo antropomorfo, esso sarebbe sicuramente femminile, proprio per la sua capacità di generare vita²³⁵. Questo sentimento panico viene scoperto dalla Mendieta quando comincia a studiare il suo retaggio spagnolo e si reca in Messico per indagare le culture precolombiane, durante gli anni universitari²³⁶.

Le società matriarcali invece, identificavano proprio nel corpo della donna la figura di madre natura, l'origine, lo spirito eterno del cosmo, grazie alla sua capacità di dare la vita e poi di accudirla²³⁷.

Di conseguenza, al momento dell'ingerenza della visione patriarcale si è creata una spaccatura, che ha minato i delicati equilibri presenti fra essere umano e natura. Il desiderio dell'artista è, quindi, quello di indagare i cicli della nascita e della morte, carpire i segreti dell'ordine cosmico, che regola la presenza terrena di ogni creatura, per ricostruire un equilibrio panico.

Data la vastità²³⁸ del corpus artistico della Mendieta, pur in un tempo di attività così limitato (dal 1971 al 1985), è d'obbligo ora tornare al suo legame con il sangue e analizzare le performance in cui questo elemento è presente.

Il primo lavoro è *Untitled (Chicken Piece)*²³⁹ e risale al 1972. In questa azione si vede l'artista nuda, che tiene davanti a sé una gallina decapitata che schizza sangue sul pube dell'artista. L'animale è stato sgozzato poco prima, da vivo, così infatti può continuare ad avere gli spasmi necessari a spandere il suo sangue²⁴⁰. Questo procedimento s'ispira ai rituali della *santería*, che considerano il sacrificio della gallina come un atto di purificazione, e considerano questo sangue il simbolo di iniziazione della comunità.

²³⁵ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 29.

²³⁶ Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, pp. 134, 135.

²³⁷ Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 29.

²³⁸ L'attenzione posta dall'artista nel documentare ogni singola opera è maniacale, cosa che ha creato un archivio fotografico di dimensioni immense. Cfr Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010, p. 135.

²³⁹ In altri libri la si trova sotto il nome di *Death of a chicken*. Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 101.

²⁴⁰ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 33.



Tav. 23 Ana Mendieta, *Untitled (Chicken Piece)*

C'è anche un altro significato però, dietro la performance, più intimamente legato alle tematiche più tipiche della Mendieta. Infatti, l'artista si riconosce nella figura della gallina, immedesimandosi in essa attraverso il tramite del corpo. La donna, come l'uccello, viene immolato in un sacrificio sociale, vittima di una crudeltà che supera i limiti di una società considerata civile, in un barbaro atto disumano. È, quindi, un atto di ferma protesta contro le violenze culturali e di genere²⁴¹, delle quali lei si sente bersaglio, in quanto donna e straniera.

Nel 1973 Mendieta sono diverse le azioni in cui si registra la presenza del sangue, alcune delle quali poi sono diventate le sue opere più note.

Untitled (Rape Performance) è sicuramente una di queste, rimasta nell'immaginario collettivo per il suo carattere scioccante. L'ispirazione le venne da un fatto di cronaca avvenuto nel suo campus, che aveva come protagonista una sua compagna di studi: la ragazza è stata violentata e poi uccisa. L'artista decise di invitare i suoi compagni di corso nel suo appartamento (sfondo di molte delle performance giovanili), dove si fa trovare riversa su un tavolo, con le vesti alzate e sporca di sangue. Dato l'accaduto recente, non si può classificare questa performance come una denuncia generica.

²⁴¹ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 101.

Mendieta intende identificarsi con la vittima, «wants full consciousness of what is usually unconscious [...] and the only way to have it is to be both man and woman-to experience the terror of sexuality as each does»²⁴²e per questo motivo impersona l'oggetto della violenza.

Attraverso l'immedesimazione, l'artista sceglie di diventare un simbolo universale di protesta, il suo corpo si fa significante per poter evidenziare una violenza che dev'essere imputata a quel sistema di pensiero ancora troppo radicato nella società²⁴³ che la circonda, che considera la figura femminile come un oggetto di comodo, sessualmente connotato in un ruolo subordinato. La Mendieta si batte affinché lo stupro e la violenza non vengano più relegati al semplicistico e riduttivo danno alla singola entità, ma che sia elevato a crimine da combattere socialmente e culturalmente.

Il muro di silenzio e omertà che nasconde e rende anonimo questo atto deve cadere²⁴⁴ e la voce dell'artista si leva in un grido silenzioso e terrificante, che obbliga lo spettatore ad assistere a tutto ciò.

Ana tornerà, nello stesso anno, a riaffrontare il drammatico avvenimento nell'opera, *Bloody mattresses*²⁴⁵. L'allestimento scenico prevede una distesa di materassi a pavimento imbrattati di sangue, a simulare un'ipotetica scena di omicidio. Non c'è azione, nessuna presenza umana, sono gli oggetti a instaurare un discorso, che necessita obbligatoriamente di una controparte: è il pubblico, con la sua testimonianza, che crea la narrazione.

Sempre del 1973 è l'emblematica performance *Sweating blood*²⁴⁶. All'inizio del video²⁴⁷ (oppure seguendo la sequenza fotografica) non succede assolutamente nulla,

²⁴² Ana Mendieta, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporanea, 1996, p. 38.

²⁴³ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 36.

²⁴⁴ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 100.

²⁴⁵ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 57.

²⁴⁶ Cfr Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, p. 86. Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 57.

²⁴⁷ Realizzato su pellicola Super- 8mm, il filmato ha durata brevissima, solo 3:18 minuti. Cfr <https://www.alisonjacquesgallery.com/artists/47-ana-mendieta/works/13461/>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

l'artista rimane immobile. Sul volto impassibile non si coglie alcun segno di ciò che sta per accadere.



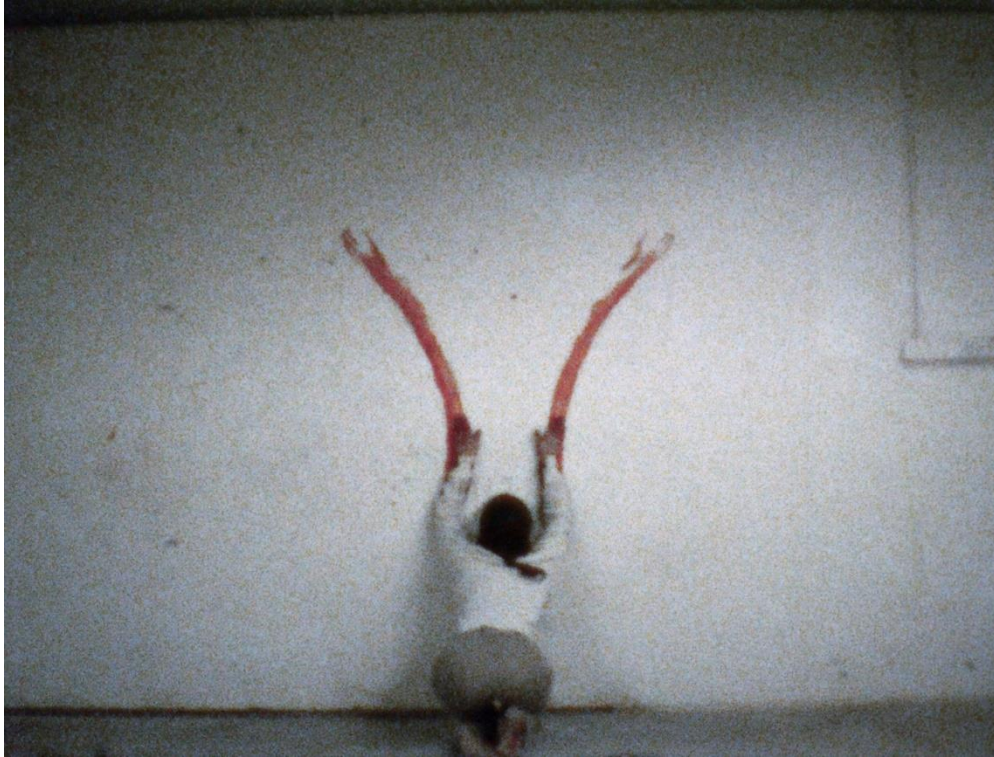
Tav. 24 Ana Mendieta, *Sweating Blood*

Lentamente si incomincia a intravedere qualcosa di non meglio definito che cola dai capelli, sulla fronte. Solo quando il liquido comincia a scorrere di più si comprende che è sangue. Mendieta “suda” sangue, come si evince dal titolo della performance, come se questo fosse un processo fisiologicamente possibile. L'artista non appare in alcun modo turbata, il viso mantiene un'espressione raccolta e drammatica, silenzioso testimone del colare del liquido. Anche in un'altra serie fotografica, *Self-portrait with blood*²⁴⁸, sempre del 1973, è presente un primo piano dell'artista, con il capo leggermente rivolto verso l'alto e il viso sporco di sangue. In questo caso però l'artista guarda lo spettatore, invitandolo a interrogarsi sulla correlazione presente nel binomio sangue- volto²⁴⁹.

²⁴⁸ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, p. 57.

²⁴⁹ Cfr <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

Nel 1974, invece, comincia a usare il sangue come un colore e il suo corpo come un pennello. In *Untitled (blood sign #2)*²⁵⁰ l'artista è coperta da un telo sul quale è impressa una Sindone contemporanea, che si rivela quando esso viene sollevato: il corpo della performer, ricoperto interamente di sangue, ha lasciato un'impronta scarlatta sul tessuto.



Tav. 25 Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign #2)*

Dello stesso genere va ricordata anche la serie dei *Rastros Corporales*²⁵¹, nella quale Mendieta dipinse premendo il corpo nudo sulle pareti. In queste azioni rievoca l'idea di una figura martoriata, riferendosi alla vittima sacrificale per eccellenza, il Cristo sanguinante e crocifisso. E sempre in questo anno mette in scena *Labyrinth blood imprint*, più legato alla serie delle *Siluetas*, tenutosi al “Palazzo dei sei patio” nel sito archeologico di Yagul in Messico²⁵². L'artista, in questo caso, si copre il corpo di

²⁵⁰ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, pp. 57, 86, 87.

²⁵¹ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, p. 33. Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 63. Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, pp. 94- 97.

²⁵² Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 57. Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di),

sangue per disegnare la sua silhouette sul terreno, richiamando la sfera spirituale dei sacrifici primitivi, che offrono il sangue alla Madre Terra come nutrimento, rafforzando il suo legame con il retaggio cubano e le pratiche matriarcali della *santería*.

Infine, l'ultima performance analizzata in questo percorso legato al sangue, è *Blood inside outside*²⁵³, del 1975. Ana Mendieta è nuda. Lentamente comincia a coprirsi di sangue tutto il corpo, spargendoselo addosso con le mani. I gesti si ripetono metodicamente, creando un rituale mistico. Da figura esposta, lei cerca di proteggersi coprendosi con il sangue e vestendosi di esso, ma allo stesso tempo si dimostra una fragile creatura umana, persino più in mostra di prima, perché il fluido all'esterno si fa metafora di quello all'interno, richiamando il vecchio dualismo fra vita e morte. Il ricircolo del sangue è condizione essenziale all'esistenza, finché si mantiene nel reticolo di vene e arterie, ma nel momento stesso della sua fuoriuscita, tramite ferite, diviene l'anticamera dell'estinzione.

Ana Mendieta, nel breve lasso di tempo in cui ha ideato e dato vita al suo corpus artistico, ha regalato opere dalla potenza emotiva unica, creando un nuovo linguaggio per gli oppressi, un'arma da sfruttare²⁵⁴, che passa dalla pelle e poi raggiunge il cervello²⁵⁵, sfruttando il potere dell'irrazionale, colpendo in maniera diretta lo spettatore. Il suo impegno radicale all'arte, il suo modo personale di approcciarvisi, con la commistione fra passato e presente, cultura cristiana e *santería* precolombiana offrono uno sguardo sulla sua ricerca. "Chi sono? Da dove vengo?" sono domande che hanno perseguitato il genere umano fin dalla nascita della filosofia e Ana Mendieta ha proposto le sue risposte, unendo arte e vita in un'esperienza inscindibile, con amore. *She got love*²⁵⁶, lei ha avuto amore e lo ha dimostrato.

Covered in time and history: the films of Ana Mendieta, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015, pp. 100, 101.

²⁵³ Cfr *ivi* p. 112.

²⁵⁴ Cfr *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporànea, 1996, p. 24.

²⁵⁵ Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 23.

²⁵⁶ Questa è una delle performance della serie *Rastros corporales*, nella quale lei scrive con il sangue "she got love" su un muro bianco, che dà anche il titolo al libro di riferimento. Cfr Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013, p. 57.

Essere donna: Regina José Galindo

Regina José Galindo nasce nel 1974, ossia quando Gina Pane, Ana Mendieta e Marina Abramović erano impegnate nelle performance poco sopra trattate. È, quindi, evidente come essa sia di tutt'altra generazione. Nonostante ciò è perfettamente coerente con il percorso tracciato dalle tre colleghe, per il suo legame con la Body Art²⁵⁷. In più alcuni la affiancano alla Mendieta²⁵⁸, riscontrando una sintonia non solo nei temi femministi, ma anche nella comunanza di temi antropologici, legati al loro retaggio culturale, per una quello cubano e per l'altra quello guatemalteco, nel tentativo di proteggere un retaggio culturale indigeno molto antico e spesso messo in pericolo dalle politiche coloniali di globalizzazione.

Galindo viene da un paese con recenti avvenimenti storici terribili, che hanno fortemente influenzato la sua arte. Il Guatemala ha sofferto una guerra civile per più di trent'anni, dal 1960 al 1996 e tutt'ora ne porta gli strascichi. Il conflitto armato, purtroppo, troppo spesso è stato “scritto sulla pelle delle donne”²⁵⁹ e l'artista vuole quindi mettere il proprio corpo a disposizione delle vittime, affinché raccontino la loro storia²⁶⁰. E, nonostante la sua arte si rivolga a tutti²⁶¹, uomini e donne, portando un discorso comune di protesta contro la violenza che attanaglia il mondo, il suo essere donna, il suo offrire un corpo femminile, il suo dedicare performance specifiche alla condizione femminile nel suo paese natio, la inserisce a pieno titolo in questo capitolo.

Le sue performance, spesso violente e pericolose²⁶², sono destabilizzanti per il pubblico, costretto a riflettere su ciò che l'artista porta alla luce. Nonostante le difficoltà e i rischi la Galindo si sente in obbligo di agire, perché ritiene che non

²⁵⁷ Si tenga a mente che ormai la Body Art è già storicizzata quando performa la Galindo. Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, p. 30.

²⁵⁸ Cfr ivi p. 20. <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/12/intervista-regina-jose-galindo/>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁵⁹ <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/12/intervista-regina-jose-galindo/>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁶⁰ Galindo ci tiene a precisare come non sopporti quando viene detto che “lei dà voce” a qualcuno, perché non lo ritiene corretto. Lei mette il suo corpo passivo a disposizione, perché diventi il luogo in qualcun altro possa esprimersi. Cfr <https://www.vanityfair.it/mybusiness/donne-nel-mondo/2020/02/09/regina-jose-galindo-arte-corpo-guatemala-denuncia>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁶¹ Cfr <http://www.pacmilano.it/exhibitions/regina-jose-galindo/>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁶² L'artista ha fatto anche delle performance molto dure anche durante la gravidanza. Per ulteriori approfondimenti si veda: Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, p. 28.

rappresentare questi atti (che si traducono in opere altrettanto brutali) contribuirebbe a legittimarle²⁶³. Le pratiche esecrabili che l'artista performa disturbano così tanto il pubblico perché rompono i confini dell'arte, facendo riferimento ad atti realmente accaduti²⁶⁴, dei quali lei parla attraverso il linguaggio non verbale del suo stesso corpo. Decide coscientemente di sacrificare se stessa, di mostrare ciò che resta nascosto oppure ignorato, portando alla luce la condizione di vita di categorie di persone che vivono in situazioni difficoltose (oltre che delle donne si occupa anche, ad esempio del tema dei migranti²⁶⁵). Ma il sacrificio che sta alla base del suo agire non viene visto in un'ottica religiosa, come era ad esempio per Gina Pane, bensì come protesta²⁶⁶, come rivolta, come voce, che si leva alta nel silenzio di un'omertà dilagante, che esce sempre vincitrice sulla pelle dei più deboli. Offre il suo corpo e la sua sofferenza per apportare un cambiamento negli spettatori, per costringerli a riflettere su come desiderano vivere.

Il conflitto guatemalteco ha, sfortunatamente, reso "legittimi" alcuni dei violenti atti contro cui Galindo si oppone fortemente. Lo stupro è stato usato come arma in quel trentennio di dittatura, andando a formare la mentalità machista tutt'oggi profondamente radicata in Guatemala, che giustifica violenze sessuali, torture e omicidi di donne. E uno degli aspetti più terrificanti di questi soprusi è che vengono perpetrati anche da chi dovrebbe proteggere quelle vittime, come gli agenti dello stato, l'esercito e i paramilitari. Dall'inizio della guerra fino agli anni Settanta la violenza di genere era molto mirata, focalizzata a colpire donne che avevano legami con i movimenti più rivoluzionari. Dagli anni Ottanta, invece, è diventata un'arma di massa, andando a colpire chiunque, spesso anche in situazioni pubbliche e specialmente fra i civili e le popolazioni indigene, così da sottrarre il loro aiuto ai guerriglieri. Lo stupro assume, quindi, molteplici utilizzi, configurandosi come un'offensiva nei confronti della comunità intera. Le donne venivano stuprate come punizione per gli uomini ritenuti colpevoli di crimini contro la dittatura, come metafora di conquista, come monito pubblico²⁶⁷. In più, è necessario aggiungere un

²⁶³ Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 62.

²⁶⁴ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, p. 26.

²⁶⁵ Cfr <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/12/intervista-regina-jose-galindo/>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁶⁶ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, p. 26.

²⁶⁷ Cfr *ivi* p. 22.

altro tassello al triste mosaico delle motivazioni alle spalle delle violenze durante la guerra: il genocidio della popolazione maya. Non c'era solo la sottomissione delle donne, in quanto tali, non era solo il genocidio dell'altro diverso (in questo caso, per l'appunto, il nativo americano), ma in un disturbante incrocio di queste due motivazioni le donne maya erano stuprate, ingravidate, picchiate fino all'aborto (il tutto in circolo continuo), torturate e infine uccise, per impedire la prosecuzione dell'etnia²⁶⁸.

Questo mondo violento ha creato abitudini che hanno prosperato lungo gli anni, giungendo fino ad oggi, in una lunga scia di sangue. In Guatemala lo stesso stato non è in grado di proteggere le donne e di punire i colpevoli, lasciando languire la situazione in un'impasse caratterizzata dal fallimento delle istituzioni. La mentalità diffusa fra la maggioranza colpevolizza la vittima, mentre il carnefice non viene punito. Inoltre, queste tradizioni patriarcali non sono solo diffuse fra gli uomini, ma anche fra la stessa popolazione femminile, che si rende complice del crimine, ritenendolo una quotidianità inevitabile²⁶⁹.

Galindo protesta e combatte affinché il corpo delle donne non venga più semplicemente usato come luogo di azioni, strumento del controllo o oggetto inanimato. Nemmeno i media sono più sufficienti, racconta l'artista, perché è ormai diventata un'abitudine vedere corpi torturati e assassinati e poi abbandonati²⁷⁰. L'esposizione sui canali di comunicazione ha creato un circolo di orrore perpetuo, che non è più in grado di risvegliare la coscienza sociale all'azione. Per questo motivo la performer offre il suo corpo in azioni dall'assetto molto chiaro e definito, impossibili da fraintendere.

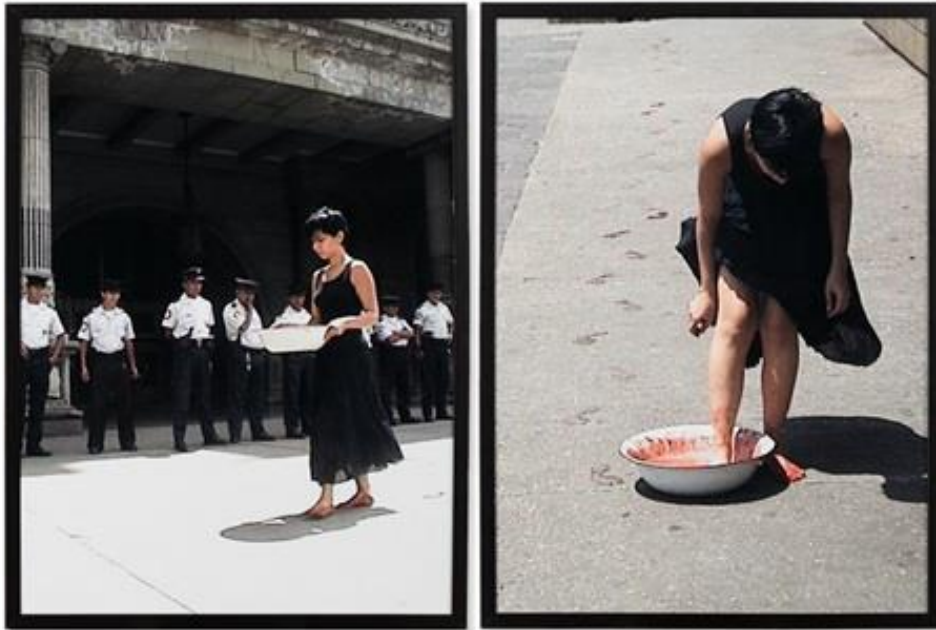
Fra il 2003 e il 2004 l'artista ha portato a termine alcune delle sue azioni più radicali (e più famose, peraltro), che l'hanno portata a vincere il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 2005, come miglior artista sotto i 35 anni. Alla rassegna internazionale si è presentata con dei video di opere di questi due anni e in più con una performance

²⁶⁸ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, p. 38.

²⁶⁹ Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 61.

²⁷⁰ Cfr *ivi* p. 64.

live²⁷¹. *¿Quién puede borrar las huellas?*²⁷² del 2003 è forse una delle azioni più conosciute della Galindo.



Tav. 26 Regina José Galindo, *¿Quién Puede Borrar las Huellas?*

Anche in questo caso l'ispirazione le venne da un fatto politico²⁷³. Svoltasi con una potenza silenziosa, l'opera manda un messaggio molto chiaro. L'artista comprò del sangue umano, lo mise in una bacinella e poi camminò dalla Corte Costituzionale fino al Vecchio Palazzo Nazionale, a Città del Guatemala, immergendo i piedi nel sangue e lasciando le impronte sul suo percorso. L'artista ricorda che la performance ha avuto la durata di circa tre quarti d'ora, nella più totale calma, ma il suo effetto è stato sconvolgente. I poliziotti, fermi davanti al suo punto di arrivo, non sapevano come reagire a questa donna minuta, che cammina e poi se ne va *sua sponte*. Non tutti quelli che l'hanno vista, all'epoca, hanno riconosciuto il format dell'opera d'arte live e proprio da qui nasce il nome della performance, dalle domande dei passanti che si chiedevano come sarebbe stato possibile pulire le tracce. E, tuttavia, la

²⁷¹ Cfr 51. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 106- 111.

²⁷² Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, pp. 124- 127.

²⁷³ La Corte Costituzionale Guatemalteca, corrotta, aveva approvato la candidatura per la corsa alla presidenza del generale Ríos Montt, precedente dittatore militare, nonostante fosse vietato. Cfr Regina José Galindo, Francisco Goldman, *Regina José Galindo*, in *BOMB*, no. 94, 2005, pp. 38-44, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40427290, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 39.

metafora creata dal suo corpo era innegabilmente chiara: ogni passo, ogni impronta è il ricordo di un morto, durante il periodo della dittatura. La semplicità del suo agire, una camminata per le vie della città, vuole creare un dialogo diretto con il popolo guatemalteco, costretto a vivere nell'ignoranza, per essere controllato meglio dal governo corrotto²⁷⁴. È ovvio che, nonostante sia poi stato presentato sotto forma di video a Venezia²⁷⁵, quel momento è stato pensato dall'artista per la sua nazione, elemento che lo rende estremamente sito specifico e meno facilmente comprensibile per uno straniero, che non conosce bene la storia del Guatemala.

Nel 2004 ha creato altre due performance con la presenza del sangue. In *El peso de la sangre*²⁷⁶ la Galindo resta seduta immobile, vestita di bianco, mentre un litro di sangue le cola, goccia dopo goccia, sulla testa, finendo per macchiarla di rosso, quando il fluido comincia a scorrerle addosso.



Tav. 27 Regina José Galindo, *El Peso de la Sangre*

²⁷⁴ Cfr Regina José Galindo, Francisco Goldman, *Regina José Galindo*, in *BOMB*, no. 94, 2005, pp. 38–44, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40427290, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 40.

²⁷⁵ Cfr Ella Diaz, *Seeing is Believing: Visualizing and Performing Testimonio in Chicana/o and Latina/o Art*, in *Chicana/Latina Studies*, vol. 11, no. 1, 2011, pp. 35–83, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23345300, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 36.

²⁷⁶ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, pp. 102–105.

L'azione si tenne nella piazza Centrale di Città del Guatemala. Effettuando un piccolo salto temporale, è qui opportuno citare anche *Sangre*, del 2009, durante la quale la performer vende il suo sangue, ottenuto da un prelievo, a un prezzo simile a quello del mercato²⁷⁷. Le due azioni sono accostabili per l'utilizzo di dispositivi medici, chiaramente riconoscibili nelle foto, che portano lo spettatore a interrogarsi sulle condizioni mediche, non solo del Guatemala, ma di ogni stato. "È ancora chi è più ricco ad avere diritto alle migliori cure o finalmente tutti hanno le stesse possibilità?" sembra chiedersi l'artista, mercificando il suo stesso sangue.

La seconda performance del 2004 è *Himenoplastia*²⁷⁸, azione controversa e disturbante, che è anche giunta alla Biennale.



Tav. 28 Regina José Galindo, *Himenoplastia*

Galindo ha deciso di sottoporsi a un'operazione di ricostruzione dell'imene, filmando tutto il procedimento (con il consenso del medico chirurgo). Questo tipo di intervento viene pubblicizzato attraverso i canali media ed è stato proprio così che l'artista ne è venuta a conoscenza²⁷⁹. È una pratica piuttosto barbara che rientra nelle logiche di

²⁷⁷ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, pp. 112, 113.

²⁷⁸ Cfr ivi pp. 64, 65.

²⁷⁹ Cfr Regina José Galindo, Francisco Goldman, *Regina José Galindo*, in *BOMB*, no. 94, 2005, pp. 38–44, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40427290, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 41.

compra- vendita di spose adolescenti, che essendo state vittime di abusi perderebbero di valore sul mercato. Con questa operazione è possibile per i venditori ottenere prezzi più alti, contando sul maggior pregio dato dalla (riacquistata) verginità della ragazza²⁸⁰. L'artista racconta come l'intervento in sé non sia durato molto tempo, circa una mezz'ora, ma è stata costretta a essere ricoverata in ospedale a causa di complicazioni (come succedeva a molte, dato che la performer racconta di come il personale medico fosse abituato ad accogliere ragazze in quello stato).

Insieme ai video delle azioni precedentemente citate, Galindo porta alla Biennale del 2005 anche una performance, () *Golpes*²⁸¹, durante la quale l'artista è chiusa dentro una scatola, quindi non visibile al pubblico, e si fustiga, dandosi tanti colpi quante sono le donne che sono state uccise dall'inizio dell'anno ad allora uccise. I numeri oscillano fra 279²⁸² e 394, nel catalogo della Biennale. La cifra resta comunque estremamente alta. E l'impatto sul pubblico è straniante, in quanto allo spettatore viene spiegata la performance, ma non può vedere nulla. È un'opera uditiva (i suoni furono amplificati) che intende manipolare l'audience, che non ha la certezza che l'artista sia davvero nella scatola²⁸³ o che si stia davvero colpendo. Potrebbe essere una finzione. E tuttavia questa scelta è stata pensata attentamente dalla Galindo, per evitare la spettacolarizzazione del corpo delle vittime²⁸⁴. Non potendo vedere l'azione in sé della fustigazione non c'è nessun luogo fisico su cui riversare la propria pietà e compassione, portando la riflessione a un livello molto più cinico e obbligando lo spettatore a chiedersi se possa lui fare qualcosa, se possa essere meno passivo. È così che l'artista vuole suscitare un risveglio nel pubblico, che deve applicare questo desiderio di azione al mondo in cui vive, seguendo la scia di protesta tracciata dall'esempio della performer. La denuncia sociale viene comunicare in maniera struggente dalla natura uditiva dell'azione, il suono amplificato delle frustate crea un'atmosfera di tortura e isolamento, ma restituendo

²⁸⁰ La condizione di verginità, oltre che ricollegarsi ai concetti di purezza e illibatezza che hanno pesato sui matrimoni delle donne da sempre, nell'epoca della medicina significa anche sicurezza dalle malattie sessualmente trasmissibili.

²⁸¹ Si cita qui il titolo della Biennale stessa, lasciando la parentesi vuota, invece che proponendo cifre, che sono differenti nelle diverse fonti. Cfr 51. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 106.

²⁸² Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Feminicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 59.

²⁸³ Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Feminicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 60.

²⁸⁴ Cfr *ivi* p. 59.

alle donne la dignità, di cui vengono private dalla continua esposizione mediatica. L'enfasi va sulla vittima, non sul piacere perverso creato dalla visione del cadavere²⁸⁵.

Sempre del 2005, tenutasi nella Prometogallery²⁸⁶ è la performance *Perra*, dalla scritta che l'artista si incide sulla coscia sinistra²⁸⁷.



Tav. 29 Regina José Galindo, *Perra*

La traduzione letterale della parola sarebbe “cagna”, ma l'artista sceglie questa parola non solo per polemizzare con la situazione di sottomissione delle donne, trattate alla stregua di bestie, ma anche prendendo spunto da fatti realmente accaduti. È triste abitudine incidere questa scritta sui cadaveri delle vittime, in segno di spregio. È il segno di come, nonostante il Guatemala abbia provato a migliorare il

²⁸⁵ Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, pp.65, 66.

²⁸⁶ Cfr <http://www.prometeogallery.com/it/artista/regina-jos-galindo>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

²⁸⁷ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, pp. 28, 66, 67.

suo sistema di reazione ai crimini di questo genere²⁸⁸, le misure attuate non sono sufficienti per dare possibilità migliori alla popolazione femminile.

Infine, nel 2007, è la volta di *Ablución*²⁸⁹, durante la quale un ex gangster si lava con dell'acqua, per togliersi del sangue che gli era stato gettato addosso.



Tav. 30 Regina José Galindo, *Ablución*

Regina José Galindo cerca con la sua arte di dare una risposta al mondo in cui vive, dotando di una connotazione politica ogni sua opera²⁹⁰, portando il suo messaggio non verbale attraverso l'esposizione del suo stesso corpo. Non vuole essere una semplice pantomima, quando piuttosto un sacrificio fatto per superare i limiti (della vita, dell'arte, del corpo), con lo scopo di comunicare in maniera chiara la sua protesta contro le discriminazioni e gli abusi creati dalle relazioni di potere.

²⁸⁸ Cfr Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 1, 2014, pp. 59–71, JSTOR, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020, p. 61.

²⁸⁹ Cfr Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014, pp. 110, 111.

²⁹⁰ Cfr <http://www.pacmilano.it/exhibitions/regina-jose-galindo/>, data di ultima consultazione 22 giugno 2020.

Essere malati: l'AIDS

HIV e AIDS²⁹¹ non sono le uniche malattie trasmissibili attraverso il sangue²⁹². Tuttavia il loro legame con il mondo delle arti è innegabile. Considerata la piaga del ventesimo secolo, ha rappresentato una realtà onnipresente per la generazione di artisti che hanno operato tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta²⁹³. I primi due artisti analizzati nei seguenti paragrafi sono intimamente legati a questa lotta, Ron Athey perché sieropositivo e Jordan Eagles perché ancor'oggi molto attivo nella lotta per i diritti della comunità *queer*. Nell'ultima sezione, invece, il protagonista è comunque legato a questo mondo e ne fa parte, anche se non ha contratto il virus: Franko B.

Una delle più forti connotazioni di questa malattia è stata la sua considerazione antropologica. Spesso veniva considerata il risultato di una vita caratterizzata da comportamenti e stili di vita ritenuti socialmente inaccettabili o provocatori e dunque come la punizione di un peccato. Non un semplice morbo, bensì un segno dei valori morali di una persona, e l'indice della pericolosità sociale di ogni individuo²⁹⁴. Insomma, l'AIDS era una malattia che ti sceglievi. Questo almeno era il modo in cui veniva vista negli anni Ottanta, decade in cui si raggiunsero i massimi picchi di contagio. Il primo caso è stato scoperto agli inizi del decennio, ma ancora cause e modalità di trasmissione non erano chiare come lo sarebbero state, invece, solo qualche anno dopo. Poco tempo, ma sufficiente a creare una pandemia vera e propria. Una malattia che venne stigmatizzata usando un colore, il nero, un reddito, la povertà, e un orientamento sessuale, l'omosessualità. Una malattia che in molti non volevano curare, pazienti che non avevano diritto alla dignità, reclusi in strutture macilente e poco attrezzate, semplicemente lasciati lì a morire. Gli scarti della società, quelli che nessuno voleva vedere, hanno riempito gli ospedali e i cimiteri degli anni Ottanta²⁹⁵.

²⁹¹ Cfr Ann M. Kring, Gerald C. Davison, John M. Neale, Sheri L. Johnson, *Psicologia clinica*, Bologna, Zanichelli, 2008, pp. 213- 217.

²⁹² Cfr James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002, pp. 193- 203.

²⁹³ Si pensi a Freddie Mercury, Bill T Jones, Robert Mapplethorpe, Robert Gober per citarne solo alcuni.

²⁹⁴ Cfr Bruno Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 52- 55.

²⁹⁵ Per approfondire i primi sviluppi della patologia si veda: <https://www.epicentro.iss.it/aids/storia>, data di ultima consultazione 23 giugno 2020.

È, ora, essenziale delineare la tripla faccia di tutte le malattie, ma in particolare dell'AIDS (calcolando in special modo che si può presentare sotto forma di sieropositività). Questa analisi si ricollega alla lingua inglese e al fatto che ci sono più termini per riferirsi a “malattia”. Questi sono “illness”, “disease” e “sickness”²⁹⁶. Con il primo termine ci si riferisce alla patologia da un punto di vista strettamente soggettivo e personale, infatti, con “illness” si esprime il concetto del vissuto del malato, le emozioni che scaturiscono da questa situazione e come essa modifichi la vita e le relazioni delle persone che ne sono affette. È, quindi, un percorso di senso, che ogni malato deve intraprendere. E ripensando a come la diffusione dell'AIDS sia strettamente legata ai rapporti affettivi interpersonali, è evidente come tale componente sia molto importante. “Disease”, invece, si lega alla definizione biomedica del morbo. Attraverso una diagnosi medica e delle analisi si può rilevare una patologia e la si può catalogare e studiare. Infine, “sickness”, che risulta spesso essere l'aspetto più trascurato dei tre, ma che ha un peso, invece, notevole. Con questo termine ci si riferisce a come la malattia è percepita a livello sociale e politico e, di conseguenza, come la società ha deciso di affrontarla e gestirla.

La trattazione di questi delicati e complessi argomenti nel campo artistico ha messo in difficoltà i critici stessi, portando alla coniazione del termine *victim art*²⁹⁷, che designa le opere difficilmente giudicabili in modo imparziale. Già questo basta a rendere spinosa la questione della fruizione del pubblico e degli esperti, oltre a ciò, però, altri problemi si aggiungono per il modo in cui è stato affrontato il tema da questi artisti data la presenza del sangue e della violenza.

Le opere di Ron Athey e Franko B possono essere incluse nel movimento della Body Art, per l'uso preponderante del corpo durante le loro performance. Questo tipo di produzione artistica si pone in contrapposizione rispetto al pubblico loro contemporaneo. Infatti, concluse le prime sperimentazioni degli anni Sessanta, Settanta ed esauritosi il movimento punk, è scoppiata l'epidemia di AIDS e il corpo è diventato un ente da temere. Il fruitore dell'arte ha così dimostrato interesse verso una tipologia artistica “più sicura”, tornando a un approccio più tradizionale, legato

²⁹⁶ Cfr Ana Cristina Vargas, *Antropologia medica*, tratto da: “L'antropologia medica” nel manuale di Conrad Phillip Kottak, *Antropologia culturale 2 ed.*, McGraw-Hill, pp. 94 – 96.

²⁹⁷ Per approfondire l'argomento e trovare una trattazione più ampia si veda: David Jays, *No pity party: moving beyond “victim art”*, «The Guardian», 2015.
<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/08/victim-art-dance-disability-interviews-candoco-dv8-fallen-angels>, data di ultima consultazione 23 giugno 2020.

all'oggetto artistico. Esattamente in risposta a questo rifiuto si sviluppa la Body Art degli anni Novanta e una delle correnti al suo interno che ha contribuito a influenzare i lavori di questi performer è stato il Modern Primitivism.

Fakir Musafar è considerato il padre spirituale del movimento, che si ispira ai riti, ai costumi e agli usi delle popolazioni autoctone dell'America, dell'Africa e dell'Australia (considerate "primitive" o, come sarebbe più corretto descriverle, più legate alle antiche tradizioni rispetto al mondo occidentale della fine del XX secolo). I protagonisti di questo gruppo sottoponevano il loro corpo a *piercing* (intendendo con ciò non solo quelli comunemente eseguiti, ma qualsiasi tipo di perforazione della pelle, con qualsiasi strumento), tatuaggi, marchi a fuoco e scarnificazioni. Come per molti altri artisti di questa tesi, anche per i Modern Primitives il dolore fisico è un mezzo, per tentare di riprendere possesso della propria coscienza sopita²⁹⁸.

Uno dei Modern Primitives è Bob Flanagan, artista che ha fatto dell'esposizione di pratiche sadomaso la sua cifra stilistica. Lui e la sua compagna, Sheree Rose, hanno anche collaborato con Ron Athey, come è possibile vedere in alcuni documenti fotografici, che lo attestano e che ritraggono la donna mentre disegna il tatuaggio sul mento di Athey²⁹⁹. Bob Flanagan non era malato di AIDS, bensì di fibrosi cistica, dolorosissima malattia dell'apparato respiratorio e digerente³⁰⁰, condizione che gli tolse la vita poco dopo i quarant'anni (è nato nel 1952 e morto nel 1996). Flanagan e Rose hanno performato l'amore sadomasochista etero, raccontando la loro relazione attraverso forme molto intense (e molto discusse, ovviamente). Le azioni sono spesso ambientate in spazi che richiamano gli ospedali, affiancate da diapositive che espongono le condizioni cliniche di Flanagan e le cure a cui si è sottoposto. La sua arte è alla ricerca del dolore, per riuscire a combattere lo stigma della malattia che lo ha condizionato per l'intera esistenza³⁰¹.

²⁹⁸ Per ulteriori approfondimenti su Modern Primitivism e Fakir Musafar si veda: Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, pp. 74- 78.

²⁹⁹ Per visionare le fotografie si veda: <https://one.usc.edu/news/bob-flanagan-and-sheree-rose-collection>, data di ultima consultazione 20 settembre 2020.

³⁰⁰ Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.fibrosicistica.it/fibrosi-cistica/cose-la-fibrosi-cistica/>, data di ultima consultazione 20 settembre 2020.

³⁰¹ Per ulteriori approfondimenti su Bob Flanagan, Sheree Rose, il loro rapporto e la loro arte si vedano: Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 71. Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno

Essere malati: Ron Athey

L'artista, nato nel 1961, ha fatto della sua carriera un percorso di lotta per i diritti della comunità *queer*, da sempre discriminata e costretta a nascondere la sua individualità, per rispettare le imposizioni sociali che rifuggono il diverso. Ron Athey³⁰² cerca, attraverso l'uso preponderante del medium artistico performance, di comunicare con il pubblico attraverso le sue azioni, tentando di oltrepassare le barriere che vengono imposte dal linguaggio, dalla religione e dalla cultura³⁰³. Riesce così a proporsi come portavoce di una condizione umana, che certamente parte dalla sua situazione personale, ma si amplia fino a diventare un discorso universale e comune a molti.

Ron Athey è cresciuto in un ambiente molto religioso, aspetto che lo accompagna costantemente nella sua vita. Fin da piccolo la sua famiglia lo fa studiare per diventare ministro della chiesa Pentecostale. Tuttavia questo progetto di vita non si attua, anzi, giunto al periodo adolescenziale diventa un drogato. Negli anni Ottanta contrae l'HIV. È diventato tutto ciò che la sua istruzione aborrisce: malato, omosessuale e tossicodipendente. È proprio dal suo essere che trae l'ispirazione per le sue performance, perché ritiene che l'arte è in grado di dare il suo massimo quando riesce a intrecciarsi con la politica, con i traumi personali, con le difficoltà vissute per riuscire a integrarsi con la società, con la propria identità³⁰⁴. Ron Athey impone al pubblico uno spaccato della società a lui contemporanea, analizzato dal punto di vista di un esterno, di un escluso.

Le sue performance³⁰⁵ sono la risposta che l'artista tenta di offrire alla propria situazione, una dichiarazione che riguarda il suo orientamento sessuale, che parla dell'AIDS in generale e che affronta la sua condizione personale di sieropositivo³⁰⁶.

Mondadori, 2004, p. 121. Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 32, 33, 109, 192.

³⁰² Per poter comprendere più approfonditamente la concezione dell'artista si veda l'intervista fattagli da Francesca Alfano Miglietti: Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, pp. 232- 235.

³⁰³ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 78.

³⁰⁴ Cfr Ron Athey, *Getting It Right ... Zooming Closer*, in *Art Journal*, vol. 70, no. 3, 2011, pp. 38–40, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41430737, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 40.

³⁰⁵ L'artista comincia la sua carriera artistica negli anni Ottanta, facendo parte di un gruppo, chiamato *Premature Ejaculation* che si rompe dopo poco tempo. Ricomincia a esibirsi nel club FUCK!, precedentemente citato e legato al movimento dei Modern Primitives. Cfr Giuseppe Savoca, *Arte*

I suoi lavori sono molto diversi li uni dagli altri e si arrischino dall'incontro con la vena teatrale³⁰⁷ dell'artista, e possono prevedere l'azione di un solo performer o di gruppi di attori, fino a un numero di venticinque. Anche la velocità delle sequenze risulta variabile, da alcune frenetiche ad altre quasi immobili³⁰⁸. Sono caratterizzate da azioni molto violente che riducono il corpo a mostrarsi come fragile e grottesco. E contrariamente a quanto avviene su un palco, l'artista non finge. È molto delicato il tentativo di etichettare l'azione di Athey, proprio perché non è finta, non vuole essere una dimostrazione, magari di natura scientifica, ma non è nemmeno un reale rituale spirituale³⁰⁹. Va considerata come un'esperienza, un accadimento, senza scordare l'alto livello di attenzione, controllo e preparazione, che sta alla base di un momento che appare spontaneo. Le reazioni del pubblico a questa violenza esibita sono altrettanto estreme, si sono registrati episodi di svenimenti, emesi e allucinazioni³¹⁰.

Athey instaura un dialogo diretto con il pubblico, accompagnando le sue azioni con spiegazioni verbali, inserendo anche cenni autobiografici³¹¹, così da rompere la quarta parete e instaurare un confronto con i presenti. Il racconto di come la malattia ha influito sulla società e sulla sua stessa vita diventa così ancor più reale e immediato. L'artista espone il suo rapporto diretto con l'HIV e la sua costante paura di morire, per di più a causa di una malattia come l'AIDS, che comporta, nella maggior parte dei casi, una dipartita dolorosa. Questo timore ammantava tutta la sua arte e il quotidiano confronto con la morte oscura ogni sua opera³¹². L'AIDS non resta una semplice e "innocua" metafora, ma viene performata attraverso il suo essere presente in prima persona nelle azioni³¹³. È da questa necessità di mostrare un

estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta, Roma, Castelvechi, 1999, p. 80.

³⁰⁶ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR* (1988-), vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 60.

³⁰⁷ Cfr Ron Athey, Zackary Drucker, *Ron Athey*, in *BOMB*, no. 139, 2017, pp. 49–56, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26355358, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 51.

³⁰⁸ Cfr Ron Athey, *Getting It Right ... Zooming Closer*, in *Art Journal*, vol. 70, no. 3, 2011, pp. 38–40, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41430737, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 38.

³⁰⁹ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 80.

³¹⁰ Cfr Ron Athey, Zackary Drucker, *Ron Athey*, in *BOMB*, no. 139, 2017, pp. 49–56, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26355358, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 50.

³¹¹ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR* (1988-), vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 60.

³¹² Cfr *ivi* p. 64.

³¹³ Si ipotizza un possibile collegamento fra questa presentazione diretta dell'AIDS e il vestiario di Athey, che essendo talvolta fatto di plastica richiama il profilattico. Cfr John Edward McGrath,

corpo mortale e sofferente, come similitudine della condizione di malato, che ha origine il *modus operandi* di Athey, che durante le sue performance brutalizza il suo fisico e quello dei collaboratori. Mutilazioni e ferite diventano quindi la trasposizione fisica della sua condizione psicologica, una rappresentazione grafica della malattia. «*Maybe the performance of pain in the live arts reflects the AIDS pandemic*»³¹⁴ e così si crea un legame estremamente forte fra due degli accadimenti che più hanno sconvolto gli anni Ottanta: la performance art e l’HIV. L’esposizione non mediata della violenza e della sofferenza intende esorcizzare lo spettro della malattia³¹⁵.

Athey, cresciuto in un contesto religioso, riconsidera gli anni in cui ha preso avvio l’epidemia come all’avverarsi dell’Apocalisse di Giovanni. In tempi permeati di paura, dove proprio le persone più amavi potevano diventare la causa della tua morte, la fede era andata persa. E non si riferisce a una fede in senso cristiano, ma in senso lato, nella vita che era stato capace di costruirsi. Lui, come tanti adolescenti *queer*, si era visto rifiutato dalla sua famiglia biologica e disfunzionale, incapace di accettarlo per come era. Di conseguenza se ne era “costruita” una adottiva, nella quale sentirsi veramente accolto e non giudicato, ma con l’AIDS se la vedeva portar via³¹⁶. L’instabilità emotiva creata da questa difficile situazione e dal veder morire la sua comunità si evince da ogni sua azione, ma ne cerca anche una via d’uscita. La cura, infatti, è un altro dei temi protagonisti dell’arte di Ron Athey.

L’artista ha spesso avuto difficoltà, dopo aver contratto l’HIV, a ottenere le cure necessarie per cercare di tenere sotto controllo la malattia. Anche quando vennero approvate le nuove leggi, riguardanti gli aiuti sanitari, sotto il mandato Obama, il performer, non avendo un lavoro stabile, non poteva permettersi l’Obamacare³¹⁷. Usa questa situazione per tracciare un parallelo con la sua esperienza di vita in Inghilterra, dove ha vissuto per sei anni circa, posto nel quale i trattamenti di base e gli aiuti fondamentali vengono dati a chi non se li può permettere molto più facilmente che in America, dove è più semplice avere un’arma che un’assicurazione

Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic, in *TDR* (1988-), vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 23.

³¹⁴ Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR* (1988-), vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 58.

³¹⁵ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell’artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 32.

³¹⁶ Cfr Ron Athey, Zackary Drucker, *Ron Athey*, in *BOMB*, no. 139, 2017, pp. 49–56, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26355358, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 51.

³¹⁷ Cfr *ibidem*.

sanitaria. Questa riflessione si traduce sia sul piano pratico, con una particolare attenzione dell'artista e della sua équipe al trattamento delle ferite, con costante uso di disinfettanti e medicinali³¹⁸, sia sul piano astratto. Infatti, uno degli intenti delle sue performance è quello di creare uno spazio, nel quale il malato di AIDS possa vivere un'esistenza completa e appagante, sentendosi uguale a qualunque altra persona, senza essere costretto a restare in attesa della tanto agognata cura, che si tradurrebbe anche in un riscatto sociale³¹⁹.

Nella sua performance, Ron Athey pone al centro dell'intera azione la sua pelle. Questa terra di confine si fa il vero luogo dell'esperienza artistica, con una connotazione spiccatamente sessuale. Agendo sulla cute, perforandola e martoriandola, crea un nuovo spazio, nel quale il confronto con la morte è ravvicinato³²⁰. Con la fuoriuscita del fluido ematico costringe sia se stesso che il pubblico a un contatto diretto con il portare di morte, legata all'AIDS: il sangue. La produzione di materiali abietti e l'esaltazione di un corpo grottesco si pongono in netto contrasto con le immagini che proprio in quegli anni venivano sviluppate dalle industrie pubblicitarie, che erano incentrate su esemplari sani e in salute, dediti a sport e diete³²¹. Per Ron Athey il suo corpo, sottoposto a ogni genere di intervento, dall'abuso droghe ai tatuaggi, si fa sacrificio supremo per la propria arte.

Tutte le performance analizzate di seguito si riferiscono al periodo da solista di azione di Ron Athey, quindi durante gli anni Novanta.

Fra il 1992 e il 1993 l'artista crea³²² e perfeziona una trilogia, *La sacra trinità delle torture*, il cui pezzo più rinomato è *Martyrs and saints*, con il celeberrimo *San Sebastiano*. Per queste azioni l'artista prende spunto da alcune delle immagini più utilizzate della storia dell'arte, quelle di natura religiosa. Anche solo dal titolo è

³¹⁸ Cfr John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 30.

³¹⁹ Cfr *ivi* p. 25.

³²⁰ Cfr *ivi* pp. 32, 36.

³²¹ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 58.

³²² Non tutta l'ideazione della performance è imputabile al solo Athey. Infatti il copione per *Martyrs and saints* venne scritto da Dennis Cooper, in occasione della L.A.C.E. (Los Angeles Contemporary Exhibition) del 1992. Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 80.

intuibile il collegamento con la religione cristiana e con il suo modo di considerare il dolore, ossia come un mezzo per avvicinarsi all'essere divino.



Tav. 31 Ron Athey, *San Sebastiano Sospeso*



Tav. 32 Ron Athey, *San Sebastiano Rimosso dal Palo*

Da quando l'agiografia si è sviluppata e si è radicata nelle quotidiane pratiche religiose dei fedeli è diventato un assioma che il martire e il santo non soffrono come l'uomo comune. Il patimento è una forza positiva, redentrice, che permette a un comune peccatore di guadagnarsi una posizione privilegiata: diventare degno della santità. Eppure queste immagini, anche se molto sfruttate, non risultano scontate o prive di significato, in quanto risalta il loro ruolo archetipico, dal messaggio inequivocabile³²³. In queste azioni Athey rivisita le storie dei grandi personaggi della religione con tecniche singolari. Il suo corpo è offerto al pari di un agnello sacrificale, la personificazione di un sacramento, che si fa essere umano³²⁴. E, al contempo, presenta se stesso e il suo staff in un'ottica totalmente opposta al sentimento religioso precedentemente accennato: l'oggetto del desiderio erotico³²⁵. Il corpo maschile viene messo in una teca per essere esposto, con un *gaze* sessualmente connotato.

Considerando queste due letture sarebbe facilmente ipotizzabile uno scollamento nell'unità di pensiero di Athey, se non fosse per l'AIDS. L'onnipresenza della malattia offre il punto di contatto fra tutte le sfaccettature del lavoro del performer, rendendolo estremamente coeso. L'asfissiante ambiente cattolico, la malattia, la consapevolezza di morire per amore (che sia religiosamente inteso oppure correlato ai mezzi di trasmissione del morbo) conducono ad un'ulteriore lettura delle opere dell'artista: il complesso di martirio³²⁶. Da qui, probabilmente, la genesi del titolo della serie di performance, "martiri e santi".

Durante le performance di Ron Athey il sangue è posto allo stesso piano di un attore protagonista, è una presenza dalla quale non si può prescindere. Con la particolarità, rispetto agli artisti precedentemente analizzati lungo questa tesi, che è infetto. Ciò porta un elevato grado di rischio anche per chi assiste alla performance dal vivo³²⁷. Il

³²³ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 81.

³²⁴ Cfr <https://hyperallergic.com/115314/the-redemption-of-ron-athey/>, data di ultima consultazione 20 settembre 2020.

³²⁵ Cfr John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 30.

³²⁶ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 81.

³²⁷ Cfr John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 29.

pubblico vive l'azione sottoposto a un forte panico³²⁸, perché non ha nessun controllo di cosa sta accadendo e può solamente affidarsi ad Athey³²⁹, accettando il pericolo. Eppure, se lo spettatore risulta capace di approcciarsi alle opere dell'artista, lasciandosi trasportare da questa fiducia imposta, può perseguire uno dei maggiori intenti dell'arte stessa: ritrovarsi un essere umano *differente*. L'approccio estremamente diretto del performer costringe l'astante a intraprendere un percorso di decostruzione dei suoi concetti predefiniti³³⁰, che risultano distrutti alla conclusione dell'atto performativo. Il rapporto di paura, timore e soggezione imposto dalla costante presenza dell'AIDS che si era innestato fra artista e pubblico viene meno e la sua condizione di positività è considerata in maniera differente.

In particolare, una delle sezioni di *Martyrs and Saints* viene considerata più intimamente correlata alla pubblica opinione riguardo l'alto numero di contagi di AIDS. *San Sebastiano* è una delle performance più iconiche di Ron Athey, nelle cui foto si può vedere il performer che prende il posto del santo. L'artista replica il mezzo del martirio di Sebastiano: il suo corpo è realmente trafitto da frecce³³¹. Queste sono posizionate in diversi punti del suo corpo ed è chiaramente visibile il punto di ingresso, la posizione sottocutanea e il foro d'uscita. Così simile a un qualsiasi quadro di epoca moderna, si pensi per esempio al famosissimo dipinto di Mantegna. Con l'unica, imprescindibile differenza, che qui il sangue scorre realmente. Sebastiano è sempre stato il santo invocato in tempo di pestilenze ed epidemie³³² e Athey lo evoca applicandolo alla "piaga dei gay", dalla posizione particolarmente coinvolta di omosessuale e positivo.

³²⁸ Cfr John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 27.

³²⁹ Diverse volte Ron Athey è stato accusato, peraltro ingiustamente, di aver gettato sangue infetto sugli spettatori, alimentando le già burrascose polemiche sul suo conto. Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 83.

³³⁰ Cfr John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 35.

³³¹ È possibile visionare un pezzo della performance al link <https://www.youtube.com/watch?v=NQzI9oVOcT4>, data di ultima consultazione 22 settembre 2020. In questo video si vede lo staff che posiziona le frecce nella pelle dell'artista e in seguito rimuove degli aghi dalla circonferenza del cranio, lasciando scorrere il sangue, in un richiamo alla corona di spine di Cristo.

³³² Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 81.

Alcune delle altre performance più significative dell'artista sono *Four Scenes in a Harsh Life*³³³, di cui fa parte *Suicide/ Tattoo Salvation*³³⁴, *Deliverance*³³⁵ e infine *The Solar Anus*³³⁶. In queste performance Athey affronta diversi temi, importanti per lui come per l'intera comunità *queer*. Con la costante ripresa delle immagini archetipiche cristiane, l'artista riflette sulla propria tossicodipendenza, sulla depressione, sul suicidio, sul feticismo, sull'istituzione negata del matrimonio (in una scena di *Harsh Life* si vedono due donne lesbiche che inscenano un matrimonio, triste parodia di ciò che per una coppia etero- normativa era concesso)³³⁷. In quest'esposizione di dolore non mediato Athey trova la propria *deliverance* da ciò che lo imprigionava: una società retrograda e governata dai tabù³³⁸. “*Non mori, sed pati*” diventa la sua filosofia guida, alla ricerca dell'accettazione di se stesso e dell'affrancazione dall'AIDS.

³³³ Performance degli anni 1993- 1994, esposta per la prima volta al «Transend AIDS Festival», nell'ottobre del 1993. Il festival era organizzato dal Dipartimento per la Cultura di Los Angeles. Fu la prima performance a essere rappresentata anche in Europa. Cfr *ivi* p. 81- 83. Essa è composta di più scene, come espresso dal titolo parlante. Da questa performance è presa la celebre foto di Athey con una corona di aghi posta sul cranio. Per ulteriori approfondimenti si veda: Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 110

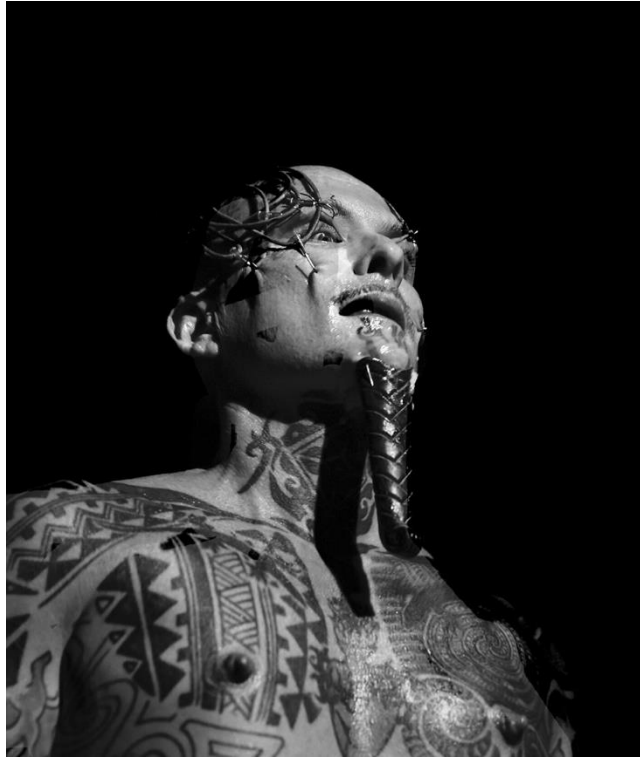
³³⁴ In questa sezione l'artista perfora il suo braccio, dal polso alla spalla, con aghi e ha un ago della lunghezza di 15 cm infilato nel cuoio capelluto, un richiamo al suo passato da tossicodipendente. Cfr *ibidem*.

³³⁵ La performance, dal titolo significativo (“liberazione”), è stata la prima commissione dell'Institute of Contemporary Art di Londra a un artista non inglese, nell'anno 1995. Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 84. È incentrata su come l'opinione pubblica considera l'amore omoerotico, sugli stereotipi che lo considerano violento e drammatico. Nell'azione Athey e il partner hanno un rapporto intimo in maniera brutale e sanguinosa. Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56-74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, pp. 60- 64.

³³⁶ Performance del 1998, nella quale Ron Athey estraeva dalla zona anale, tatuata con un sole nero, da cui il titolo, una matassa di perle. Cfr Lea Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 288.

³³⁷ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 83.

³³⁸ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56-74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 64.



Tav. 33 Ron Athey, *Incorruptible Flesh: Messianic Remains*

Essere malati: Jordan Eagles

Jordan Eagles è un artista newyorkese di una generazione più giovane di Athey. È stato inserito in questo capitolo per il suo impegno nella lotta per i diritti della comunità *queer*, in particolare protestando per le ingiustizie in campo medico che avvengono negli Stati Uniti. Qui, infatti, una nuova legge, risalente a meno di dieci anni fa, viene imposto il celibato per almeno dodici mesi agli uomini che intendono donare il proprio sangue, nel caso in cui abbiano rapporti con partner di sesso maschile³³⁹. E questo sarebbe il risultato di un ridimensionamento di una legge precedentemente esistente, che istituiva un bando a vita. Eagles, sulla base delle nuove possibilità mediche che permettono di rintracciare l'HIV nell'organismo in tempi molto rapidi, protesta affinché questa legge discriminante venga abolita, anche perché non è posta la stessa attenzione alle altre tipologie di donatori, ugualmente a rischio di infezione.

L'artista si distingue da quelli precedentemente trattati in quanto non utilizza il suo corpo, non c'è nessun atto violento o sacrificale nella sua poetica³⁴⁰. Non è nemmeno lontanamente assimilabile alla Body Art, in quanto crea sculture e installazioni, di grosse dimensioni, solitamente, con un attento studio della luce³⁴¹.

Al centro di ogni sua opera c'è il sangue, elemento che rende la sua arte tanto difficile da accettare quanto quella di qualunque altro artista trattato in questa tesi, perché osservare il simbolo della propria mortalità installato sul muro di una galleria non è una situazione che lascia indifferenti³⁴². Eppure, ad uno sguardo più approfondito, le sue opere non risultano di cattivo gusto, né volgari né sensazionali,

³³⁹ Cfr <https://edition.cnn.com/2015/12/21/health/fda-gay-men-blood-donation-changes/index.html>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁰ Cfr <https://www.artforum.com/picks/jordan-eagles-43910>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴¹ Cfr https://nymag.com/intelligencer/2015/10/trinity-church-to-host-gay-blood-artwork.html?mid=twitter_nymag, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴² Cfr <https://hyperallergic.com/504904/an-interview-with-jordan-eagles-the-artist-using-blood-to-advocate-for-queer-rights/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

come erano apparse a un primo superficiale sguardo (magari velato anche di pregiudizi)³⁴³.

L'artista persegue una linea di condotta che è stata definita come “*minimalist*”³⁴⁴, tesa alla spontaneità del prodotto finale. Eagles intrappola il sangue nella resina UV o nel plexiglass, andando così a creare una sovrapposizione di strati di materiali diversi³⁴⁵, che, una volta sollevati, diventano traslucidi e luminosi, mettendo in mostra la *texture* del fluido, che risulta perfettamente conservata. L'artista racconta³⁴⁶ che per compiere questi delicati processi in sicurezza il suo studio ha una conformazione particolare e si divide in due zone. Nella prima parte, lo spazio è completamente ricoperto di plastica (per garantire pulizia e igiene) ed Eagles è costretto a indossare una mascherina per respirare in sicurezza, data l'insalubrità dell'aria, e la temperatura è tenuta molto alta, a causa della delicatezza del sangue e della resina. Specialmente il fluido corporeo è una materiale molto volubile e facilmente deperibile, che deve essere lavorato con tempistiche strette. Nell'altra parte dello studio ci sono meno misure di sicurezza ed è il luogo in cui Eagles opera sui blocchi precedentemente lavorati e assemblati.

L'artista comincia la sua carriera studiando pittura, disciplina che però trova piatta e priva di energia. È anche per questo motivo che sceglie di impiegare il sangue al posto del colore rosso. È il 1998 quando, per la prima volta, si serve di sangue animale, precisamente di maiale, che acquista dai mattatoi³⁴⁷. Per Eagles esso rappresenta, per Eagles, il ciclo della vita e il principio della rigenerazione, affrontando la dualità dell'essere, in bilico fra corporeità e spiritualità³⁴⁸. A differenza, invece, del sangue umano, che si inserisce nella lotta della comunità LGBTQI+ per una più equa politica delle donazioni di sangue. Delle molte opere,

³⁴³ Cfr <http://jordaneagles.com/pressimages/2016/1/21/new-york-mag>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁴ <https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2014/05/29/mills-blood-speaks-volumes-art-eagles/sFe8K8pEd9JQtCZzqe4SNP/story.html>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁵ Cfr <http://jordaneagles.com/about>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁶ Cfr <https://www.artspeak.nyc/home/2018/12/6/jordan-eagles>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁷ Cfr <https://hyperallergic.com/504904/an-interview-with-jordan-eagles-the-artist-using-blood-to-advocate-for-queer-rights/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁴⁸ Cfr <http://jordaneagles.com/about>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

visionabili al link del suo sito³⁴⁹, ne analizzerò solo alcune, più intimamente legate a questa battaglia.

La prima è *Blood mirror*, portata a termine in due fasi, la prima del 2014 e la seconda del 2016.



Tav. 34 Jordan Eagles, *Blood Mirror*

Il grosso blocco di resina e sangue, che compone l'opera, è modellato a forma di specchio e lo spettatore è invitato a specchiarsi. Il sangue al suo interno è stato donato (sotto controllo medico) da cinquantanove uomini gay, bisex e trans, compreso lo stesso Eagles, ai quali era stato impedito di donare il sangue, perché intrattenevano relazioni omosessuali³⁵⁰. Non essendo l'America autosufficiente nell'approvvigionamento delle scorte di sangue, questo è un monumento allo spreco delle risorse. L'ammontare di sangue presente nell'installazione avrebbe infatti potuto salvare delle vite, se solo la FDA³⁵¹ non l'avesse escluso dal sistema di donazioni. La prima legge a riguardo risale agli anni Ottanta, in piena epidemia

³⁴⁹ Cfr <http://jordaneagles.com/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵⁰ Cfr https://www.vice.com/en_us/article/vba5zd/this-artist-is-making-work-out-of-the-literal-blood-of-lgbtq-people, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵¹ Food and Drug Administration. Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.fda.gov/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

AIDS, mentre la modifica è del 2013. Ed è proprio questa la causa del passaggio dal sangue animale a quello umano nelle opere di Eagles. La disuguaglianza nel trattamento dei donatori risulta inaccettabile al giorno d'oggi, dati i progressi della scienza, che garantiscono più sicurezza a tutti. Ma, soprattutto, il problema non è tanto nell'aver imposto un limite temporale destinato all'astinenza (per quanto dodici mesi risultino piuttosto impraticabili) quanto piuttosto nel fatto che questo periodo non è imposto a tutti. L'artista non chiede donazioni casuali e senza controlli, bensì una *blood equality*, applicata nello stesso modo e con le stesse tempistiche e misure di sicurezza a tutti³⁵². Eagles si propone quindi di utilizzare il suo sentimento di rabbia nei confronti di quest'ingiustizia per fare qualcosa di produttivo e affrontare i problemi di natura sociale e politica³⁵³.

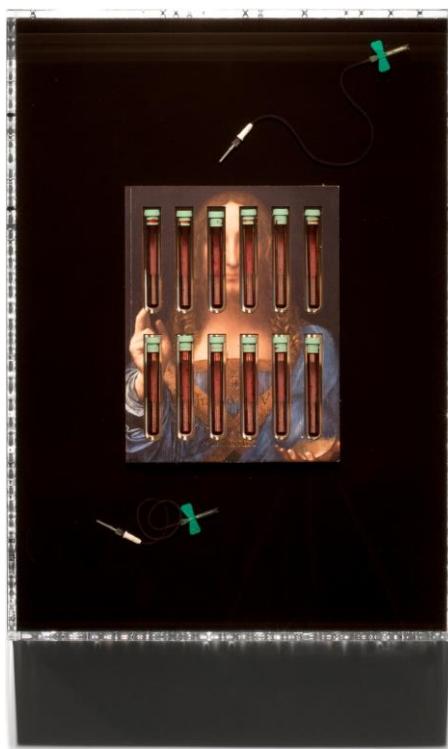
Nel 2017 è stato venduto il dipinto più caro di sempre: il *Salvator Mundi* di Leonardo. La casa d'aste Christie's ha battuto l'opera per 450 milioni di dollari. Eagles ha preso l'immagine del catalogo della casa d'aste, ha realizzato sulla superficie dei buchi e li ha riempiti con delle fiale di sangue. Il dipinto è posto su sfondo nero, nel quale sono presenti degli aghi³⁵⁴. Il tutto è racchiuso in una teca in plexiglass. Il sangue inserito nelle fiale gli è stato donato da un membro della comunità *queer*, un attivista, che combatte con la diagnosi di HIV da ormai trent'anni e che, grazie alle cure a cui si è sempre sottoposto, non è più in grado di infettare nessuno³⁵⁵. L'opera si intitola *Jesus, Christie's*, con un chiaro riferimento a Cristo, che ha offerto il suo sangue nel sacrificio fatto per l'umanità.

³⁵² Cfr <https://hyperallergic.com/504904/an-interview-with-jordan-eagles-the-artist-using-blood-to-advocate-for-queer-rights/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.
https://nymag.com/intelligencer/2015/10/trinity-church-to-host-gay-blood-artwork.html?mid=twitter_nymag, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵³ Cfr <https://www.artspeak.nyc/home/2018/12/6/jordan-eagles>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵⁴ Cfr <https://www.artnews.com/art-news/artists/greatest-blood-donor-time-new-artwork-jordan-eagles-considers-salvator-mundi-context-today-11359/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵⁵ Cfr https://www.vice.com/en_us/article/vba5zd/this-artist-is-making-work-out-of-the-literal-blood-of-lgbtq-people, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.



Tav. 35 Jordan Eagles, *Jesus, Christie's*

Eagles chiede al pubblico di domandarsi se sia stato giusto spendere una cifra così alta, seppur per una nobile causa come l'arte, quando questa poteva essere usata per aiutare persone che non possono permettersi un'adeguata assistenza medica³⁵⁶.

Infine, il 1° dicembre 2019 nel giorno del World AIDS Day 2019, l'artista ha esposto all'Andy Warhol Museum³⁵⁷ *Illuminations*³⁵⁸, delle lastre, sempre realizzate dall'unione di sangue e resine, che sono state proiettate (ingrandendole) nello spazio e sugli spettatori stessi, provocando così una modifica dello spazio stesso del museo e creando l'illusione di un "mondo di sangue".

³⁵⁶ <https://www.artspeak.nyc/home/2018/12/6/jordan-eagles>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵⁷ Cfr <https://www.warhol.org/>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁵⁸ Cfr <http://jordaneagles.com/about>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

<https://www.theartnewspaper.com/news/andy-warhol-museum-will-be-drenched-in-blood-for-world-aids-day>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.



Tav. 36 Jordan Eagles, *Illuminations*

Jordan Eagles obbliga il pubblico a riflettere non sull'onnipresente violenza, mediaticamente sovraesposta, bensì sulla possibilità che ha il sangue di aiutare, di curare e di donare la vita³⁵⁹. È un qualcosa che va condiviso, dando a tutti la possibilità di riceverne e di donarlo, a prescindere dai propri orientamenti sessuali, che non dovrebbero essere la causa dell'esclusione dalle pratiche del dono. L'artista vuole celebrare la vittoria della vita sulla morte³⁶⁰, la possibilità di una rinascita che il sangue può creare.

³⁵⁹ Cfr <https://www.artspeak.nyc/home/2018/12/6/jordan-eagles>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

³⁶⁰ Cfr <http://jordaneagles.com/pressimages/2016/1/21/new-york-mag>, data di ultima consultazione 28 giugno 2020.

Franko B

L'artista italiano, quasi coetaneo di Athey (è nato, infatti, solo un anno prima), ha dei temi in comune con il performer americano, ma è stato deciso di frapporre nel mezzo Eagles per sottolineare le differenze, piuttosto che le affinità, presenti fra i due. Anche per Franko B il tema dell'amore omoerotico resta centrale, ma il performer tenta di distaccare la propria opera da qualsiasi tipo di analisi secondaria. Il suo messaggio vuole essere chiaro e diretto, rappresentando solo ciò che è messo in scena e non proponendo una seconda lettura legata a temi religiosi³⁶¹ o etichettandosi come "arte gay", correlata all'AIDS³⁶². Proprio per questo suo desiderio di una comunicazione pura, l'artista ha deciso di togliere ogni genere di sceneggiatura alle sue performance, che vengono svolte senza alcuna spiegazione³⁶³, nell'intento di comunicare emozioni. Franko B, come molti altri artisti precedentemente citati, mostra la perfetta coerenza della propria arte, innestata sul sottile equilibrio che è riuscito a raggiungere mettendo in collaborazione la sua vita personale e le sue esperienze³⁶⁴ insieme al suo equilibrio psicofisico³⁶⁵, incanalando il proprio percorso artistico attraverso la sua presenza corporea.

Il suo essere body artist è incentrato sull'autolesionismo. Il suo corpo è oggetto passivo di quanto avviene durante la performance, Franko B è sempre colui che riceve le violenze³⁶⁶ messe in atto durante l'azione. L'artista desidera approcciarsi al

³⁶¹ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 87.

³⁶² Mentre una lettura legata ai temi religiosi risulta più difficile da effettuare, la critica è invece più propensa ad accoglierne una legata ai temi della malattia, data la preponderanza di scene di natura omoerotica. L'artista ammette di volersi distaccare da questa etichetta, ma alcune sue pratiche sadomasochiste, legate allo status queer di Franko B e del suo staff, avvalorano l'ipotesi di una condanna dell'omofobia, ancora troppo presente in una società etero normativa. Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 60.

³⁶³ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 227.

³⁶⁴ Tenendo a mente la significativa importanza del periodo infantile, è necessario ricordare come l'artista sia cresciuto in orfanotrofio. Sebbene ciò non diventi un tema assolutizzante del suo corpus, può comunque essere utile per costruire uno sguardo d'insieme. Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 59.

³⁶⁵ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 58.

³⁶⁶ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 60.

concetto della vita sperimentando la morte, perdendo il proprio sangue *on stage*³⁶⁷. È rischiando di perdere la propria esistenza che si approccia a una consapevolezza diversa di chi è e di come desidera vivere. E di sicuro non è provando vergogna³⁶⁸ per ciò che la società cerca di imporgli. Il grido contro i dettami stringenti del mondo in cui vive è il perno di tutta la sua opera artistica. Franko B vuole rivendicare se stesso e il proprio corpo come di nessun altro se non suo: è un messaggio di libertà assoluta.

Franko B rapporta la sua arte al discorso sulla libertà individuale nello stesso modo in cui sono correlate una foto e il suo negativo. L'artista evoca i luoghi nei quali il vivere è totalmente istituzionalizzato, come gli ospedali e le carceri³⁶⁹, posti nei quali l'autonomia degli ospiti è compromessa. Risulta evidente come all'artista non interessino gli eventuali aspetti positivi dei luoghi di cura. Il paziente è comunque sottoposto a trattamenti, regolamenti e tabelle orarie che ne limitano il potere decisionale. Ugualmente, l'artista riserva la medesima considerazione a protesi e sedie a rotelle³⁷⁰, anch'esse presenti nelle performance e comunque additate come impedimenti.

Il suo intento artistico è altamente provocante e l'artista è perfettamente cosciente di quali siano i mezzi più efficaci per suscitare le reazioni emotive che desidera all'interno del pubblico. Il suo inno alla libertà diventa un affronto e un'accusa diretta alla società contemporanea. Diverse sono le domande e i quesiti ai quali gli spettatori devono trovare una risposta. Franko B pone i suoi interrogativi senza proporre soluzioni³⁷¹. L'artista si concentra su temi come l'appartenenza (alla società, a una comunità, alla razza umana), le restrizioni (quali siano le più severe, se quelle imposte dall'esterno o dall'interno) e il bisogno di sentirsi accettati (dagli altri o da noi stessi?)³⁷².

³⁶⁷ Cfr http://www.franko-b.com/To_See_You_To_Be_You_To_Become_You.html, data di ultima consultazione 7 settembre 2020.

³⁶⁸ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 86.

³⁶⁹ Cfr *ivi* p. 91.

³⁷⁰ Cfr *ibidem*.

³⁷¹ Cfr *ivi* p. 92.

³⁷² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 58.

La dimensione artistico- poetica del performer italiano abbraccia e completa quella politica³⁷³, entrambe simultaneamente fruibili nell'atto presente della performance. In questo spazio creato dall'azione Franko B tenta di abbattere alcuni dei limiti fisici del corpo umano, rendendo sopportabile l'insopportabile³⁷⁴. Non è in cerca della pietà del pubblico, anzi desidera sollevare il velo di Maya che la società ha posto davanti agli occhi dello spettatore e distruggere tabù, sentimenti di vergogna e pudori puritani³⁷⁵. È l'intollerabile che viene qui performato.

Facendo parte della comunità *queer* Franko B incarna molte delle proibizioni che sono incaricate di proteggere la società da minacce (e novità scandalose). Questa può essere letta come una delle motivazioni che lo portano a performare molte azioni nudo. L'artista si sente costretto alla denudazione da comunità di esseri umani che lo considera un ente di natura diversa, in alcun modo meritevole di rispetto³⁷⁶. Nel rappresentarsi in questo stato di degradazione e privazione Franko B si accosta a tutto ciò che viene considerato come abietto, richiamandosi alla teoria proposta dalla Kristeva³⁷⁷, ipotesi che viene ulteriormente rafforzata dall'uso che fa il performer del proprio sangue, del suo corpo e del resto dei fluidi prodotti dall'organismo.

Proseguendo lungo uno dei fili conduttori dell'intera tesi, l'artista espone e trasforma in pubblici alcuni elementi fisici solitamente considerati come privati, sporchi, impuri (nonché contrari alla morale cristiana)³⁷⁸. La manifestazione di una fragilità viene quindi considerata riprovevole e sconveniente.

Il pubblico, che la maggior parte delle volte resta atterrito, se non in stato di shock³⁷⁹, di fronte alla crudezza di certe scene, si trova in quella posizione complessa, già

³⁷³ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Franko B- Zhang Huan: posizione e deposizione*, Milano, Galleria Pack, 2008.

³⁷⁴ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 91.

³⁷⁵ Cfr ivi p. 86.

³⁷⁶ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Franko B- Zhang Huan: posizione e deposizione*, Milano, Galleria Pack, 2008.

³⁷⁷ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 61. Thea Harrington, *The speaking abject in Kristeva's "Powers of horror"*, in *Hypatia*, vol. 13, no. 1, 1998, pp. 138–157, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3810610, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

³⁷⁸ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Franko B- Zhang Huan: posizione e deposizione*, Milano, Galleria Pack, 2008.

³⁷⁹ È necessario tener conto dell'influenza dei canali di comunicazione accelerati e dei media altamente sviluppati che veicolano, già negli anni di attività dell'artista e ancor più oggi, immagini di violenza con una frequenza molto alta. Ciò innalza l'esposizione quotidiana alla violenza, che genera nel voyeur un piacere di natura sadomaso, più facilmente accettato e sempre di più anelato. Cfr Patrick

esposta, in cui la sua intoccabilità è messa a rischio. Assistere a uno spettacolo del genere non è assolutamente paragonabile a osservare un quadro o visitare una mostra. Qui, lo spettatore è presenza sineddotica dell'intera società, assunto in posizione di complice alla violenza o, peggio, di colpevole³⁸⁰.

Tuttavia, il coinvolgimento emotivo dello spettatore non si riduce a questo. Secondo Ruvy Simmons c'è un certo grado di *cum patior* fra il pubblico e Franko B, grazie al suo proporsi come essere umano universale. L'unicità del corpo del performer italiano (fra l'altro molto evidente, dato l'alto numero di tatuaggi, presenti su tutto il corpo e sul volto) è azzerata dal fatto che, durante alcune performance, questo viene totalmente ricoperto di vernice bianca. Ciò lo rende "un" corpo, uno qualsiasi, nel quale chiunque può immedesimarsi. Diviene quindi possibile un transfert, durante il quale il pubblico partecipa al suo dolore. L'artista ha la singolare capacità di riuscire ad unire distinte zone private (le sfere psico- emotive dei partecipanti alle azioni) attraverso il sangue e la sofferenza³⁸¹. Questo processo, però, richiede una profonda consapevolezza da parte di Franko B, che si prende carico e responsabilità del clima emozionale di altre persone oltre a se stesso³⁸².

L'autolesionismo e la sofferenza sono solo il mezzo sfruttato per raggiungere il vero cuore dell'arte di Franko B: il sangue³⁸³. Per il performer italiano il fluido ematico ha molteplici significati. Innanzitutto è d'obbligo evidenziare il fatto che Franko B utilizza solamente il proprio sangue³⁸⁴, rifiutandosi di usarne di animale o altrui³⁸⁵.

Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 60.

³⁸⁰ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelveccchi, 1999, p. 91.

³⁸¹ Cfr <http://www.franko-b.com/To See You To Be You To Become You.html>, data di ultima consultazione 7 settembre 2020.

³⁸² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 227.

³⁸³ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 57.

³⁸⁴ I tagli vengono fatti, nella maggior parte delle volte, *off stage*, così da porre maggiore attenzione alla ferita in sé, piuttosto che al processo per ottenerla. Inoltre, dato il grande quantitativo di sangue utilizzato, l'artista si premura di raccogliergli per un periodo di tempo pari a circa quattro/sei settimane, arrivando a raggiungere fin quasi i due litri. Ogni azione effettuata sul suo corpo è seguita da uno staff medicalmente qualificato. Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 59. Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelveccchi, 1999, p. 88.

³⁸⁵ Cfr *ivi* p. 87.

Come è già stato accennato, il sangue si fa tramite per attuare il ribaltamento fra interno ed esterno ad opera del performer³⁸⁶ che espone il suo privato, la sua *comfort zone*. Ma non si riduce a ciò. Esso si fa storia, celebrazione, sopravvivenza e simbolo.

Storia in quanto il sangue versato e poi utilizzato lascia una traccia, crea il percorso del suo passaggio e il racconto del suo passato, di chi è stato e di cosa ha fatto³⁸⁷.

Celebrazione, invece, legandosi alla tradizione dei rituali di sangue, in cui la presenza di quest'ultimo si fa pervasiva e assoluta nell'inneggiare alla sacralità del corpo³⁸⁸.

Sopravvivenza perché Franko B si innalza al di sopra della morte, la sfida. E non soltanto in un'occasione, bensì ripetutamente³⁸⁹. Usando i litri di sangue che perde e spingendosi oltre i propri limiti ingaggia un duello pericoloso, dal quale è sicuro di uscirne vincitore.

Infine, il liquido ematico diviene, attraverso la proposta di lettura di Franko B simbolo di tutto ciò che ha un potere sulla sfera emotiva, che può influenzare il delicato equilibrio mentale e sentimentale dell'essere umano: la famiglia, la guerra, la malattia³⁹⁰...

Fra le moltissime opere dell'artista³⁹¹ alcune performance risultano significative per il percorso della tesi: *Performances for camera*³⁹², *Mama I can't sing*³⁹³, *I'm not your babe*³⁹⁴, *I miss you*³⁹⁵ e *Oh lover boy*³⁹⁶.

³⁸⁶ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Franko B- Zhang Huan: posizione e deposizione*, Milano, Galleria Pack, 2008.

³⁸⁷ Cfr http://www.franko-b.com/To_See_You_To_Be_You_To_Become_You.html, data di ultima consultazione 7 settembre 2020.

³⁸⁸ Cfr Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR (1988-)*, vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56-74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 57.

³⁸⁹ Cfr *ivi* p. 64.

³⁹⁰ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 88.

³⁹¹ Per l'elenco si veda: <http://www.franko-b.com/works.html>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

³⁹² http://www.franko-b.com/Early_Works.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

³⁹³ http://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

³⁹⁴ http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

³⁹⁵ http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

³⁹⁶ http://www.franko-b.com/Oh_Lover_Boy.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

Performances for camera è composta da una serie di fotografie scattate lungo un periodo piuttosto lungo, dal 1988 al 1996, fra le quali si possono osservare le incisioni delle parole “*democracy*” e “*freedom*” che l’artista e il suo compagno si sono fatte l’uno sulla schiena dell’altro³⁹⁷. Questa è stata la sua prima forte presa di posizione contro una società oppressiva e discriminante³⁹⁸.



Tav. 37 Franko B, *Democracy*

In *Mama I can't sing, I'm not your babe* e *Oh lover boy* l’artista pone il suo corpo in condizioni critiche tagliandosi il petto, perforandosi l’incavo del gomito con aghi-farfalle lasciati aperti, sottoponendosi a ogni tipo di imprigionamento e sperimentando l’asfissia e la deprivazione sensoriale. Il sangue scorre copiosamente sulle tele bianche, lasciando un’impronta scarlatta, il segnale del suo passaggio. L’atto di lasciare le ferite aperte e sanguinanti è il simbolo di una trasformazione che l’artista sta compiendo. Per colpa del fatto che il suo corpo è illimitato, non ha più confini netti, è impossibile tentare di circoscriverlo³⁹⁹ (e così la sua stessa identità).

³⁹⁷ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 87.

³⁹⁸ Per ulteriori approfondimenti si veda: Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 59, 60.

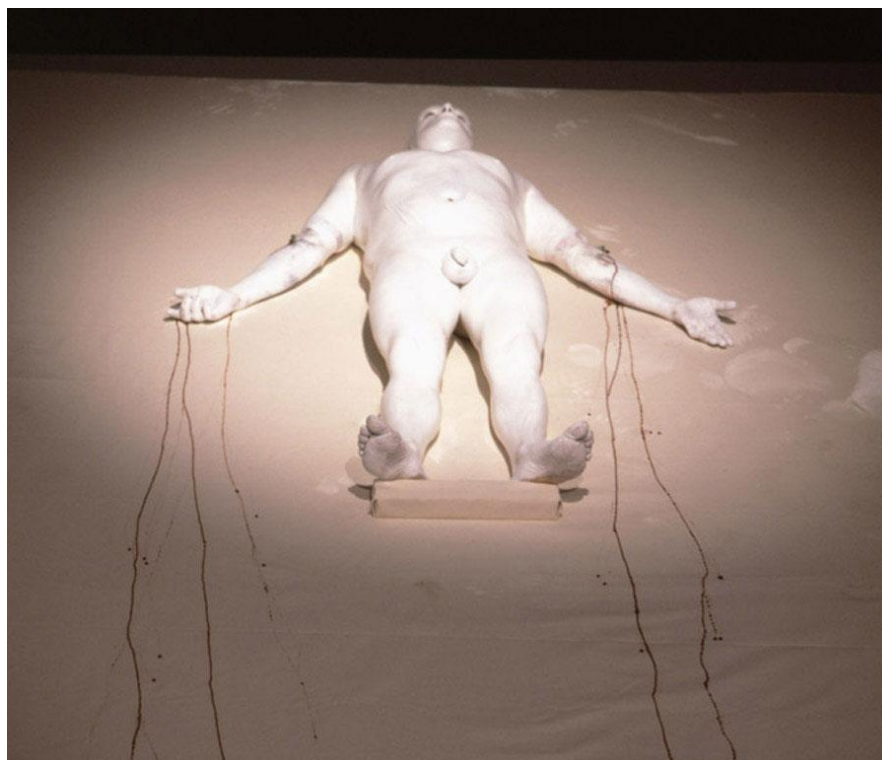
³⁹⁹ Cfr <http://www.franko-b.com/To See You To Be You To Become You.html>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.



Tav. 38 Franko B, *Mama I Can't Sing*



Tav. 39 Franko B, *I'm not your Babe*



Tav. 40 Franko B, *Oh Lover Boy*

Con *I miss you*, che è probabilmente la più conosciuta, Franko B porta in scena la parodia di un *red carpet*, camminando ripetute volte lungo la passerella, con il corpo interamente coperto di colorante bianco e due aghi- farfalle negli incavi delle braccia, che lasciano scorrere il sangue lungo la passerella⁴⁰⁰. L'artista riesce a performare l'azione soltanto per un quarto d'ora, arrivando a perdere la capacità di proseguire⁴⁰¹. Gli spettatori sono posti ai lati del percorso, esattamente come in una sfilata di alta moda e le azioni del performer sono catturate da macchine fotografiche e cinematografiche.

⁴⁰⁰ La tela su cui è stato versato il sangue è stata conservata, tagliata e utilizzata come materiale per altre opere d'arte dell'artista, come collage o oggetti- sculture. Cfr http://www.franko-b.com/To_See_You_To_Be_You_To_Become_You.html, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

⁴⁰¹ Cfr ibidem.



Tav. 41 Franko B, *I Miss You*



Tav. 42 Franko B, *I Miss You*

Franko B prosegue la tradizione di quegli artisti che hanno posto il proprio corpo nella posizione predominante del loro discorso artistico. Diventa il luogo di una frattura, perché, nonostante questo voglia darsi una connotazione socialmente inscritta, si scopre incapace di relazionarsi con gli altri corpi, a causa della propria mutilazione⁴⁰². Nel la sua persona fisica il performer incarna le sue ossessioni⁴⁰³,

⁴⁰² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 56.

condividendole senza vergogna con il proprio pubblico, in un percorso di conoscenza e accettazione (personale e reciproca).

⁴⁰³ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 86.

SANGUE COME MEZZO ARTISTICO

In quest'ultimo capitolo ho scelto di riunire alcuni artisti che risultano però poeticamente distanti e accomunati esclusivamente dalla presenza del sangue nei loro lavori. Non è neppure possibile individuare un macro tema comune, presente invece nelle sezioni precedenti. Ritengo, tuttavia, che sia utile inserirli nella trattazione per poter avvallare ulteriormente la mia tesi: il sangue può essere considerato arte, in qualsiasi sua forma e applicazione.

Nel primo paragrafo la protagonista sarà Orlan con particolare attenzione alle operazioni chirurgiche alle quali si è sottoposta. Il sangue non è lo scopo finale da raggiungere attraverso le sue azioni, ma il doloroso tramite per poter ottenere il cambiamento tanto agognato dalla performer.

Nel secondo, invece, il sangue si fa mezzo per poter affrontare dei temi di rilevanza politica con Pëtr Pavlenskij, che non esita a mettere a repentaglio la sua integrità fisica pur di trasmettere nel modo più efficace possibile la sua protesta.

Negli ultimi due paragrafi il sangue è visto come materia artistica, al pari della pittura o del marmo, nelle fotografie di Andres Serrano e nelle sculture di Marc Quinn.

Orlan e l'assenza di dolore

L'artista francese ha un curriculum artistico molto ampio ed essendo della stessa generazione della Mendieta e della Abramovič (una decina di anni più giovani della Pane) è necessario discostarsi momentaneamente dalla linea temporale degli ultimi capitoli, che sarà poi ripresa, per riconnettersi invece al *cronotopo* degli anni Ottanta.

Nonostante Orlan abbia effettivamente creato delle opere d'arte con il sangue (dei disegni⁴⁰⁴), il fluido ematico non è parte del fine delle sue opere, né il risultato, quanto, piuttosto, un passaggio inevitabile nel procedimento. Il ciclo di opere qui analizzato è quello delle operazioni chirurgiche a cui l'artista si è sottoposta, trasformandosi così da Mireille Suzanne Francette Porte a Orlan.

“Orlan” è molto di più di un semplice nome d'arte o di uno pseudonimo. È la sua *acherontia atropos*⁴⁰⁵, è ciò che diventa dopo la metamorfosi. E non si limita neppure a esplicitare la perdita della sua identità (per plasmarne una nuova)⁴⁰⁶, ma si rivela una vera e propria trovata pubblicitaria.

La “stagione delle plastiche”⁴⁰⁷ ha il suo inizio in maniera singolare, data la non pianificazione dell'opera. Nel 1979 Orlan stava partecipando al primo grande festival internazionale di performance organizzato in Francia⁴⁰⁸, quando è stata costretta a sottoporsi d'urgenza ad un intervento medico, non garantendo più la sua presenza all'evento. Da qui nasce *Urgence G.E.U.*, la ripresa diretta dell'operazione, in sostituzione della performance originariamente pensata e per poter comunque dare il suo apporto alla rassegna. La chirurgia diventa, da questo avvenimento inatteso in avanti, uno dei temi prediletti da Orlan, valido sostegno e diretta prosecuzione della prima fase della sua carriera⁴⁰⁹, spostando l'attenzione sulla destrutturazione dei canoni estetici tramite un operato tangibile, fisico. Le operazioni sono il mezzo

⁴⁰⁴ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 167. Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, pp. 200, 201.

⁴⁰⁵ Altrimenti detto Sfinge Testa di Morto è il lepidottero citato ne *Il Silenzio degli innocenti*. Per ulteriori approfondimenti si veda: <https://www.agraria.org/entomologia-agraria/sfinge-testa-di-moro.htm>, data di ultima consultazione 29 settembre 2020.

⁴⁰⁶ Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 23.

⁴⁰⁷ Ivi p. 28.

⁴⁰⁸ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 89.

⁴⁰⁹ La prima parte della sua carriera la vede impegnata in tematiche di stampo femminista, come la lotta contro la mercificazione della donna all'interno di una società maschilista. Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 106.

tramite il quale Orlan è in grado di rendere tangibile il suo pensiero artistico, trasformandolo da ideale intelligibile in utopia realizzata⁴¹⁰.



Tav. 43 Orlan, *1st Surgery- Performance, Orlan Reading La Robe By Eugénie Lemoine- Luccioni*

A questa prima performance medica ne sono seguite altre otto, per un totale di nove azioni⁴¹¹, delle quali le più note sono la numero cinque, del 1991 (Orlan prende spunto dalle grandi icone artistiche femminili per rimodellare il proprio aspetto e crea dei reliquiari con gli scarti), e la settima, *Omniprésence*, il cui video è stato trasmesso in diretta mondiale. Le azioni vengono tutte rigorosamente videoregistrate fotografate. Questi documenti poi diventano il segno tangibile dell'esistenza di quel momento, nonché il centro delle esposizioni.

⁴¹⁰ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 11.

⁴¹¹ <https://www.orlan.eu/works/performance-2/>, data di ultima consultazione 29 settembre 2020. Cfr: Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, pp. 107, 108; Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 166; Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, pp. 8, 28; Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, London, Phaidon, 2006, p. 185; Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, pp. 35, 36, 73, 75.

Con questo tipo di lavoro estremamente tangibile Orlan intende scardinare alcuni punti, che ormai sono diventati assiomi, che la società e il mondo dell'arte tengono in grandissima considerazione. Innanzitutto, intende minare il concetto stesso di bellezza e dimostrare che essa può anche assumere sembianze solitamente considerate brutte⁴¹². Contrariamente a quanto accade nella società dello spettacolo, l'artista non si approfitta delle possibilità di ringiovanimento e abbellimento offerte dalla chirurgia⁴¹³. Si sottrae, quindi, ai canoni estetici ideali che questo tipo di operazione generalmente insegue⁴¹⁴, specialmente riguardo alle pazienti di genere femminile⁴¹⁵. E così facendo modifica anche la propria identità.



Tav. 44 Orlan, *Sewing and Stitching, 4th Surgery- Operation Titled Successful Operation*

⁴¹² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 163.

⁴¹³ Cfr ivi p. 164. Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 108.

⁴¹⁴ In un'intervista Orlan offre il suo punto di vista sulla chirurgia estetica correlata al femminismo, movimento a cui lei ha sempre affermato di appartenere. Molte critiche le sono state mosse proprio a tal proposito, sostenendo che le due cose non possono trovare un punto di incontro, ma anzi si pongano in antitesi. Orlan invece afferma di essere una femminista favorevole a questo tipo di operazioni, fintanto che esse restano una scelta personale e vengono prese in considerazione per convivere meglio con il proprio corpo. Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 63.

⁴¹⁵ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 414.

L'intento a cui Orlan intende pervenire, tramite il ricorso al bisturi, è quello di rendere il proprio corpo somigliante alla percezione che ne ha lei⁴¹⁶. Si arroga il diritto divino di poter ri-plasmare la propria carne come fosse argilla, sottraendosi a qualsivoglia tipo di potere che intenda circoscriverla dentro le forme con cui è nata. Modifica, con l'aiuto della scienza, un'opera naturale⁴¹⁷. Così facendo propone una lettura completamente opposta a quella offerta dalla cultura cristiana e da quella psicanalitica, che sostengono invece l'accettazione del sé per come è e non per come lo si percepisce essere⁴¹⁸. Per queste correnti di pensiero non esiste la possibilità di essere scontenti di sé, è necessario adeguarsi alla propria forma, naturalmente creata e sviluppatasi. Orlan mette in scena una narrazione, che racconta la storia della sua emancipazione⁴¹⁹. L'artista desidera diventare quel potere contro cui tanto si oppone.

A causa di questo forte desiderio di affrancamento è stata paragonata ad alcuni personaggi letterari e mitologici, come Frankenstein, il golem o Pigmalione⁴²⁰, che si battono per la libertà dal loro creatore⁴²¹. Orlan è il *monstrum* che si fa realtà, portando con sé la duplice interpretazione: quella latina di "prodigio" e quella moderna di mostro. La conoscenza di ciò a cui si è volontariamente sottoposta spaventa il pubblico, perché non rientra nelle categorie del normale, che è rassicurante. Finché la narrazione si mantiene sul piano fittizio, di leggenda e di mito, può ancora essere accettata, specialmente in quanto queste storie prendono in considerazione delle semplici ibridazioni e trasformazioni a livello esterno del proprio essere. Orlan non solo rende concrete queste sperimentazioni, ma, grazie all'apporto medico e scientifico, è in grado di modificare anche l'interno del corpo⁴²², subendo metamorfosi irreversibili.

⁴¹⁶ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 108.

⁴¹⁷ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 419.

⁴¹⁸ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 167.

⁴¹⁹ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 13.

⁴²⁰ Il paragone con Pigmalione propone un'ulteriore lettura. Con esso si intende anche discutere dell'ambiguo legame fra opera e creatore, che nel caso di Orlan si sovrappongono nella sua persona, e del legame emotivo che si viene a creare tra i due. Tuttavia, affinché l'artista realizzi che l'opera non è altro che una sua creazione, l'autonomia dell'oggetto deve essere distrutta. Cfr *ivi* p. 15. Per ulteriori approfondimenti su Pigmalione si veda: Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 398- 401.

⁴²¹ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 15.

⁴²² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 169.



Tav. 45 Orlan, *Second Mouth, 7th Surgery- Performance Titled Omnipresence*

Questo piccolo, ma non insignificante, particolare, che in un primo momento potrebbe sfuggire, data i molti spunti che offre il lavoro di Orlan, riassume, invece, perfettamente una delle più grandi differenze fra la Body Art degli anni Sessanta/ Settanta e quella degli Ottanta/ Novanta. Il corpo del primo ventennio viene mostrato come ferito, mortale e un mezzo per sublimare la violenza quotidiana. Invece quello che Orlan ci propone è comunque frammentato, ma anche più aperto all'alterità, ironico e dalle possibilità ampliate, grazie agli innesti tecnologici⁴²³. Mentre prima le azioni delle performance erano provate più volte, ripetute e il loro risultato era reversibile, nel secondo periodo queste hanno dei risultati che non possono essere disfatti ed è quindi impossibile ripeterle⁴²⁴. L'artista abbraccia totalmente questa alterazione, anzi la incoraggia, forzando persino la propria identità legale, cambiando il proprio nome e programmando la performance definitiva: donare il proprio corpo imbalsamato a un museo, come *memento* delle manipolazioni subite⁴²⁵.

⁴²³ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, London, Phaidon, 2006, p. 40.

⁴²⁴ Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 8.

⁴²⁵ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 110.

Sulla base dell'intenzione di Orlan di distruggere lo *status quo* parte della critica ha proposto un parallelismo con il decostruttivismo postmoderno. Il tratto comune riscontrato è il tentativo di disgregare il linguaggio, inteso come entità omogenea, affinché si produca spazio per le novità⁴²⁶. È, inoltre, interessante commentare la scelta dell'artista rispetto ai mezzi di comunicazione che utilizza. In *Omniprésence*, oltre alla presenza di interpreti, per tradurre le domande del pubblico⁴²⁷, c'è anche un traduttore per la lingua dei segni così da rendere universalmente comprensibile ciò che Orlan legge e dice durante la performance. Questa diffusione diventa così autoreferenziale, viene fatto un movimento del corpo per illustrare un'opera del corpo⁴²⁸.

La critica della performer non si limita alla società, ma si rivolge al mondo stesso dell'arte⁴²⁹ e al suo mercato.

Nonostante Orlan progetti molto accuratamente la scenografia e i costumi⁴³⁰, con le operazioni ogni illusione e ogni finzione viene meno e il pubblico dell'arte la incolpa di aver abbattuto in maniera troppo cruenta (tenendo conto della nitidezza di ripresa dei media e della vicinanza da essi offerta ad un'azione solitamente privata) la barriera che separa la realtà dall'immagine⁴³¹.

In secondo luogo lo spettatore e la critica sono in difficoltà nel delineare il tipo di arte messa in scena dalla performer. C'è stato chi ha voluto cogliere un ritorno alla concretezza, dato il processo di "scultura" che Orlan ha ideato e progettato. Ma cosa resta dopo l'operazione? Nessuna statua, intesa in senso tradizionale. Permane sempre e comunque il corpo dell'artista, che non può essere solamente considerato come un oggetto (e non è quindi vendibile e mercificabile) e si comprende come la vera opera sia il procedimento in sé. Così facendo la performer dimostra di essere un'artista concettuale⁴³².

⁴²⁶ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 11.

⁴²⁷ Cfr Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 108.

⁴²⁸ Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 29.

⁴²⁹ Cfr Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002, p. 419.

⁴³⁰ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 167.

⁴³¹ Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 7.

⁴³² Cfr ivi p. 20- 22.

Infine, è stata anche paragonata a Gina Pane, confondendo l'*Art Corporel* con il nuovo manifesto di Orlan, *Art Carnal*⁴³³. In un'intervista la performer, interrogata sul suo legame artistico con la Pane, risponde sottolineando la più grande differenza fra le due: il dolore. Mentre la prima desiderava mostrare i limiti fisici e psicologici del corpo umano, Orlan è invece contro la sofferenza, indirizzando i suoi sforzi verso la gioia di vivere e il piacere⁴³⁴. Nonostante, al pari di molti artisti di questa tesi, Orlan incentri la sua arte sul proprio corpo, ella intende sottrarsi al supplizio fisico, tramite l'aiuto di anestetici⁴³⁵. È consapevole della soglia che non intende sorpassare, non ha intenzione di suscitare nel proprio pubblico pietà per la sua condizione. Le operazioni non devono essere considerate come torture, ma come un semplice mezzo (pieno di eroismo e humor)⁴³⁶ per creare immagini⁴³⁷.



Tav. 46 Orlan, *Orlan Without Pain, 5th Surgery- Performance Titled Operation-Opera*

⁴³³ Per ulteriori approfondimenti sulle differenze fra le due si veda: Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 89. Manifesto *Art Carnal*: Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 30, 31.

⁴³⁴ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 87.

⁴³⁵ Cfr Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 63.

⁴³⁶ Cfr Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 11.

⁴³⁷ Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 169.

Pëtr Pavlenskij: il sangue parla di politica

L'artista russo Pëtr Pavlenskij è nato nel 1984 a San Pietroburgo (all'epoca ancora Leningrado). Le sue azioni hanno spesso ottenuto grande rilievo mediatico⁴³⁸, a causa della loro natura estrema, e a volte sono state anche poste sotto una lente ancor più enfaticamente. La sua arte così politicamente connotata, è il particolare che lo ha reso una voce scomoda in Russia (motivo per cui ha deciso di trasferirsi in Francia, dove ha richiesto asilo politico⁴³⁹, per sfuggire a un processo nella madrepatria). Sebbene l'artista non apprezzi che le sue azioni vengano etichettate come "proteste" o inserite nella categoria "arte di protesta"⁴⁴⁰, risulta arduo ricondurle esclusivamente a mero discorso sulla libertà. Pavlenskij intende indubbiamente schierarsi a favore di quest'ultima, ma in ambiti ben delimitati: contro i personaggi e le istituzioni che detengono i meccanismi del potere e del controllo. Diventa, in questo modo, un'idea di più ampio respiro, che vede l'artista scagliarsi contro ogni struttura di sovranità: sia essa lo Stato, la Chiesa, la polizia, il manicomio o il sistema giudiziario⁴⁴¹.

Il mezzo che predilige per esporre il suo discorso politico è il suo corpo. Esso diventa contemporaneamente il simbolo della vittima, soggiogata e abusata dal detentore di potere, e di ribelle, che combatte e riscatta la propria capacità di autodeterminazione⁴⁴².

Le performance qui considerate sono quattro e sono state selezionate perché risultano affini agli altri artisti presenti nella tesi, che in alcuni casi valgono come possibili antecedenti.

Queste le opere: *Cucitura*, *Cadavere*, *Fissazione* e *Separazione*. Tutte realizzate a partire dal 2012, a cui seguono *Cadavere* e *Fissazione* del 2013, e il percorso si conclude con *Separazione* del 2014.

⁴³⁸ Alcuni articoli giornalistici, consultabili ai link: <https://www.ilpost.it/2019/07/22/petr-pavlesky-ritratto/>, <https://www.corriere.it/esteri/20-febbraio-14/artista-sovversivo-o-vandalo-chi-pavlensky-russo-che-ha-divulgato-video-fedelissimo-macron-96a2dc4c-4f1c-11ea-9a70-00e155903d81.shtml>, <https://www.corriere.it/foto-gallery/esteri/20-febbraio-14/da-mosca-parigi-performance-choc-russo-pavlensky-f60dcf24-4f18-11ea-9a70-00e155903d81.shtml>, <https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

⁴³⁹ Cfr Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 8.

⁴⁴⁰ Ivi p. 56.

⁴⁴¹ Cfr Ivi p. 32.

⁴⁴² Cfr Matt Flinders, *The Body Politic: Art, Pain, Putin*, in *What Kind of Democracy Is This? Politics in a Changing World*, 1st ed., Bristol University Press, Bristol, 2017, pp. 140–141, [JSTOR](https://www.jstor.org/stable/j.ctt1t891dd.40), www.jstor.org/stable/j.ctt1t891dd.40, data di ultima consultazione 1 luglio 2020, p. 140.

La prima azione si è svolta davanti alla cattedrale di Kazan', dove l'artista si presenta con la bocca coperta da una sciarpa, per celare ciò che aveva fatto alla bocca: ora cucita. Pavlenskij sceglie di incarnare un atto di sfida ironica, costretto al silenzio in uno stato che non accetta alcun tipo di espressione discordante⁴⁴³.



Tav. 47 Pëtr Pavlenskij, *Cucitura*

Durante la seconda, *Cadavere*⁴⁴⁴, il performer si avvolge nel filo spinato davanti al parlamento di San Pietroburgo, rendendo estremamente difficoltoso il processo di rimozione dell' "installazione" da parte delle forze dell'ordine, impegnate nel tentativo di non ferire ulteriormente l'artista⁴⁴⁵.

Fissazione è probabilmente stata la performance più mediaticamente esposta, nella quale si può intravedere un richiamo all'Azionismo e alla Body Art. Nonostante Pavlenskij affermi che l'ispirazione gli giunga dalle proteste dei detenuti⁴⁴⁶, alla vista

⁴⁴³ Per ulteriori informazioni sulla performance si veda: Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 8, 9.

⁴⁴⁴ <http://artecracy.eu/inchiodato-palle-petr-pavlensky/>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020. L'articolo esprime una lettura molto interessata, ponendo fra gli argomenti di protesta dell'artista anche la condizione omosessuale in Russia.

⁴⁴⁵ Cfr Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 10.

⁴⁴⁶ Cfr Ivi p. 51.

di Pavlenskij con lo scroto inchiodato alla Piazza Rossa è quasi immediato il richiamo a Schwarzkogler e a Flanagan⁴⁴⁷.



Tav. 48 Pëtr Pavlenskij, *Cadavere*



Tav. 49 Pëtr Pavlenskij, *Fissazione*

⁴⁴⁷ Cfr Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 10, 11.

Infine, con *Separazione* Pavlenskij omaggia apertamente Van Gogh e contemporaneamente osteggia aspramente l'ampio ricorso in Russia dell'uso, politicamente scorretto, dei manicomi.

L'artista, sul tetto del *Serbsky Institut*⁴⁴⁸, si recide di netto la parte cartilaginea dell'orecchio, rimanendo immobile e nudo a "dissanguarsi"⁴⁴⁹. L'internamento frequente di dissidenti politici e personaggi scomodi denota l'ingerenza del governo in un ambito che dovrebbe competere esclusivamente alla medicina.



Tav. 50 Pëtr Pavlenskij, *Separazione*

Per Pavlenskij l'apporto del pubblico e le scelte dello Stato risultano fondamentali per l'ideazione e la riuscita delle sue proposte artistiche. La sua poetica non è un personalissimo monologo, al quale prestare esclusivamente ascolto senza poter ribattere, bensì è ideata in modo dialogico, un vero e proprio confronto al quale lo Stato non può sottrarsi: «...loro, intervenendo, contribuiscono a sviluppare l'azione

⁴⁴⁸ Per approfondire la scelta del luogo si veda l'intervista di Pavlenskij con Marina Galperina: Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelveccchi, 2018, p. 61.

⁴⁴⁹ Non è un punto dal quale sia possibile provocare danni di alta entità data la natura cartilaginea della zona interessata dall'azione, diversamente ad esempio da Franko B con l'inserimento di aghi nell'incavo degli avanbracci.

dopo che io [Pavlenskij] ho già fatto la mia parte»⁴⁵⁰. Una volta composta l'idea Pavlenskij la realizza imponendo al suo corpo immobilità e silenzio e quindi non opponendo resistenza alle forze dell'ordine⁴⁵¹, rifiutandosi totalmente di reagire al loro intervento. Le sue performance non risulterebbero così efficaci in assenza della reazione del "nemico", se esso cioè non avesse preso parte in modo attivo alla messa in scena. Se nessuno fosse mai intervenuto nel tentativo di distoglierlo dal suo scopo interrompendo le sue opere con molta probabilità l'artista non avrebbe ottenuto alcuna rilevanza mediatica e quel giorno Pavlenskij si sarebbe allontanato dal luogo autonomamente, una volta conclusa la performance.

E non solo il successivo intervento è considerato una parte fondamentale, ma anche la citazione in giudizio e il processo stesso sono, nell'idea di Pavlenskij, la naturale prosecuzione di una performance dalla durata spezzata e prolungata⁴⁵². L'immenso sforzo fatto per propagandare la sua immagine pubblica alla stregua di quella di un vandalo o di un pazzo⁴⁵³ pericoloso non ha fatto altro che dare ulteriore risonanza al suo messaggio originale: lo Stato non ammette defezioni.

Pavlenskij si dimostra totalmente distaccato dalla vita comune, nonché dalla sua "famiglia"⁴⁵⁴, per mettersi al servizio della propria arte e dell'inseguimento della libertà, diventando un personaggio indesiderato nella stessa Europa, nella quale aleggia un sentimento di tradimento⁴⁵⁵. Nulla è in grado di frapporti fra Pavlenskij e il suo messaggio, non dei semplici abiti⁴⁵⁶, né la polizia, né il sistema giudiziario,

⁴⁵⁰ Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvecchi, 2018, p. 62.

⁴⁵¹ La polizia, come gli infermieri degli ospedali in cui è stato trasportato (che si tratti di semplici cure o di tentativi di internamento nei manicomi), sono le vere vittime dell'arte di Pavlenskij, trovandosi coinvolte senza avere margini decisionali, costretti a obbedire a degli ordini. Cfr Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 53, 80.

⁴⁵² Cfr <https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

⁴⁵³ Sono stati fatti dei tentativi per dichiararlo clinicamente pazzo, ma nessun medico si è mai prestato a firmare la perizia. Cfr Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvecchi, 2018, p. 63.

⁴⁵⁴ Il termine è stato volutamente posto fra virgolette, in seguito alle parole di un'intervista dell'artista nella quale dichiara di non considerare stabile il rapporto con la compagna Oksana Shalygina, né un limite la salute e l'incolumità delle proprie figlie. Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 101- 120.

⁴⁵⁵ La sua critica si è spostata, molto coerentemente con il suo pensiero, contro i governi occidentali. <https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

⁴⁵⁶ In diverse performance l'artista è nudo, a simboleggiare la condizione di nullità di un'identità che non è più tale, alla quale è stata sottratta ogni cosa. Cfr Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 53.

solo il suicidio⁴⁵⁷. L'artista non è assolutamente intenzionato a considerare questo gesto estremo, perché gli impedirebbe di proseguire la crociata intrapresa.

Il corpo, e di conseguenza il sangue, di Pëtr Pavlenskij è messo completamente a disposizione della sua arte che è il mezzo per fare propaganda e politica attiva: legame per lui inscindibile.

⁴⁵⁷ Cfr Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018, p. 70.

Andres Serrano e la fotografia

Andres Serrano, artista americano, nato nel 1950, ha segnato la scena della fotografia contemporanea, imponendo i suoi scatti particolareggiati e trasgressivi a una platea spesso impreparata, aspetto questo che lo pone in una condizione di ricorrente fraintendimento con il pubblico.

Al di là della celebre serie del 1992, *The Morgue*⁴⁵⁸, nella quale l'artista ha immortalato la morte, scegliendo di impiegare come protagonisti degli scatti i cadaveri di un obitorio, il fotografo ha più volte utilizzato il sangue (nonché altri fluidi, come lo sperma e l'urina), sia come oggetto della foto che come filtro attraverso il quale modificare la cromia degli oggetti ripresi.

Serrano si inserisce a pieno titolo nel dibattito generatosi con l'avvento del digitale; la fotografia analogica si sottrae al controllo dell'artista, collocando l'oggetto in posizione centrale, il digitale invece è in grado di restituire al fotografo il suo ruolo di protagonista⁴⁵⁹. Serrano è in grado, grazie alle sue scelte, ossia selezionando e preparando attentamente il soggetto da fotografare, prestando particolare attenzione ai dettagli e tramite la contaminazione delle pellicole con l'inserimento di fluidi corporei, di recuperare a pieno titolo il ruolo di autore della fotografia. L'ulteriore riprova di questo *modus operandi* è testimoniata dalla presenza ricorrente dello sfondo scuro, dimostrazione evidente del ricorso al set fotografico, passaggio per l'artista assolutamente imprescindibile⁴⁶⁰.

Come per la quasi totalità degli artisti di questa tesi, anche in Serrano ritroviamo la provocazione come motivo fondante della sua poetica estetica⁴⁶¹, che intende suscitare nell'osservatore. Risulta davvero molto difficile restare impassibili davanti alle sue fotografie. L'artista impone allo sguardo del pubblico ciò che da sempre è stato tacciato di invisibilità, sforzando i limiti di sopportazione dello spettatore, costringendolo ad accettare argomenti considerati tabù⁴⁶².

⁴⁵⁸ <http://andresserrano.org/series/the-morgue>, data di ultima consultazione 25 settembre 2020.

⁴⁵⁹ Cfr Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2006, pp. 13, 26.

⁴⁶⁰ Cfr Roberto Pinto (con testo di), *Andres Serrano. Body and soul*, in "Wunderkammer", 1, Milano, Edizioni L'archivio, 1996.

⁴⁶¹ Cfr Ibidem.

⁴⁶² Cfr Berta Sichel, *Andres Serrano. L'arte deve trascendere i limiti della rettitudine morale se questo è necessario*, in "Flash Art", 177, estate 1993, p. 75.

Per meglio perseguire questo intento, Serrano pone grande sforzo nell'instaurazione di un dialogo e di una relazione con lo spettatore⁴⁶³, scegliendo di sostenere questo percorso proponendo delle serie fotografiche, piuttosto che dei singoli scatti, creando così un'argomentazione continua.

Eppure Serrano non si è mai voluto porre nella posizione del “moralista artistico”, arrogandosi quindi un ruolo educativo, di superiorità, nei confronti del pubblico. Al contrario, anzi, è sua opinione che non debba esistere alcun limite etico per l'arte, almeno non al di là di quelli che l'artista stesso si autoimpone⁴⁶⁴. Diviene quindi chiaro come non gli sia difficile effettuare anche lavori controversi, come le serie religiose⁴⁶⁵, o la già citata *The Morgue*.

Ciò che attira l'artista e di cui egli desidera disquisire nelle proprie opere è il sottile legame fra desiderio e morte, morbosità e voyeurismo⁴⁶⁶. Tutte queste sono presentate senza alcuna mediazione. Infatti fa parte del suo *modus operandi* fotografare spesso scatti ravvicinati, con un'attenzione iperrealista al dettaglio, elemento che attrae la curiosità morbosa nel suo pubblico⁴⁶⁷.

The Morgue, sostenuta dal medesimo desiderio morboso, introduce l'osservatore in un obitorio. Attraverso l'impiego del piano ravvicinato, Serrano ci presenta i cadaveri in modo asettico, offrendo una descrizione tramite il titolo, che comunica il modo in cui sono morti. La mostra riscosse un grande successo da parte del pubblico, rapito dall'abietto, mentre i critici la rifiutarono aspramente, convinti che avesse travalicato i limiti della morale⁴⁶⁸, unendo il funebre del cadavere all'erotismo che permea l'idea del ritratto in fotografia⁴⁶⁹.

⁴⁶³ Cfr Roberto Pinto (con testo di), *Andres Serrano. Body and soul*, in “Wunderkammer”, 1, Milano, Edizioni L'archivio, 1996.

⁴⁶⁴ Cfr Berta Sichel, *Andres Serrano*, cit.p. 75.

⁴⁶⁵ Per ulteriori approfondimenti si veda: <http://andresserrano.org/series/the-church>, <http://andresserrano.org/series/holy-works>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁶⁶ Cfr Roberto Pinto (con testo di), *Andres Serrano. Body and soul*, in “Wunderkammer”, 1, Milano, Edizioni L'archivio, 1996.

⁴⁶⁷ Abietto, repulsione e attrazione non sono categorie specificatamente applicabili alle sole performance eseguite dal vivo. Si veda nuovamente la teoria della Kristeva: Thea Harrington, *The speaking abject in Kristeva's "Powers of horror"*, in *Hypatia*, vol. 13, no. 1, 1998, pp. 138–157, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3810610, data di ultima consultazione 9 giugno 2020.

⁴⁶⁸ Cfr Berta Sichel, *Andres Serrano. L'arte deve trascendere i limiti della rettitudine morale se questo è necessario*, in “Flash Art”, 177, estate 1993, p. 75.

⁴⁶⁹ Cfr Erika D'Amico, *Corpografie. Urti di senso tra Witkin, Mapplethorpe e Serrano*, Milano, Costa & Nolan, 2006, p. 81.



Tav. 51 Andres Serrano, *Rat Poison Suicide III*

Queste sono foto che ritraggono il silenzio, che raffigurano un sonno perverso, privato dei sogni⁴⁷⁰. Sono corpi, cadaveri, nudi o avvolti in lenzuola, relegati lontano dalla pietas del lutto e dal compianto dei cari. Inerti, in un luogo asettico, che non si differenzia molto dai soliti sfondi di Serrano, ma che sembra ancora più freddo, come se la temperatura del morto avesse congelato l'obiettivo. Sono già ridotti a materia, seppur perfettamente conservati (dalla fotografia) sembrano decomposti. Alcuni, come *Jane Doe Killed by Police* sono raccapriccianti nella loro precisione. Eppure, la bellezza di queste foto nasce proprio dalla loro qualità e dalle inquadrature perfette, come ad esempio succede per *AIDS Related Death* o *Rat Poison Suicide*. Quest'ultima è anche utile per vedere l'uso della luce che fa l'artista, in alcune foto, facendo sparire le linee di demarcazione nette fra il corpo e lo sfondo e dove il cromatismo non mira a creare profondità, ma piattezza.⁴⁷¹ «Qui ancora la brutalità delle cose è riscattata dallo splendore delle immagini, al di là di ogni convenzione»⁴⁷².

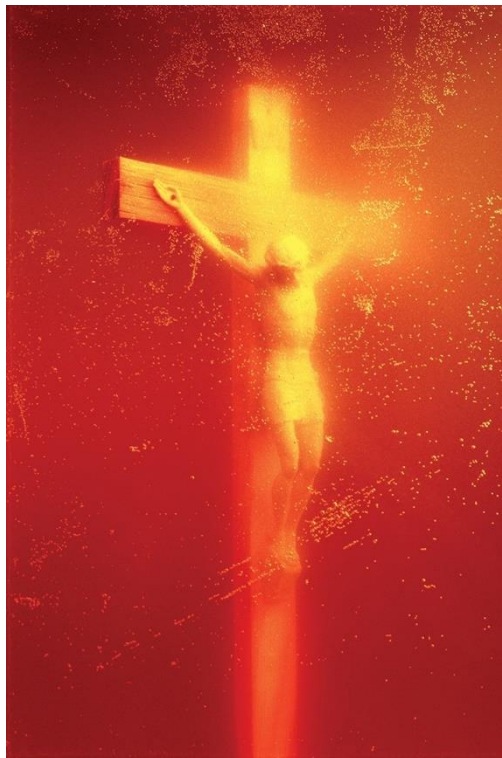
⁴⁷⁰ Cfr Erika D'Amico, *Corpografie. Urti di senso tra Witkin, Mapplethorpe e Serrano*, Milano, Costa & Nolan, 2006, p. 94.

⁴⁷¹ Cfr Erika D'Amico, *Corpografie. Urti di senso tra Witkin, Mapplethorpe e Serrano*, Milano, Costa & Nolan, 2006, p. 98.

⁴⁷² Cfr Paola Ballerini, *Come dire, splendori*, Prato, Giunti Industrie Grafiche, 1994, p. 32.

È in serie come *Bodily Fluids*⁴⁷³, fatta dal 1986 al 1990, *Immersiones*⁴⁷⁴, 1987- 1990, e *Shit*⁴⁷⁵, 2007, che si può apprezzare appieno l'utilizzo fatto da Serrano di materiali fisiologicamente prodotti.

In *Immersiones* Serrano “contamina” oggetti di una cultura alta con materiali organici⁴⁷⁶. Fa parte della sua ricerca artistica provare a sovvertire i tabù che i fluidi corporei, come urina, sperma e sangue, a essere considerati come abietti. L'alta attenzione posta nella qualità delle immagini che produce rende chiara la profonda bellezza di queste sostanze⁴⁷⁷. Questo suo *modus operandi* gli ha anche procurato alcuni problemi. È, infatti, il 1988 quando il Congresso delle Comunità Religiose Americane lo condanna per una delle sue opere più importanti: *Piss Christ*.



Tav. 52 Andres Serrano, *Piss Christ*

⁴⁷³ <http://andresserrano.org/series/bodily-fluids>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁷⁴ <http://andresserrano.org/series/immersiones>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁷⁵ <http://andresserrano.org/series/shit>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁷⁶ Cfr Paola Ballerini, *Come dire, splendori*, Prato, Giunti Industrie Grafiche, 1994, pp. 31, 32.

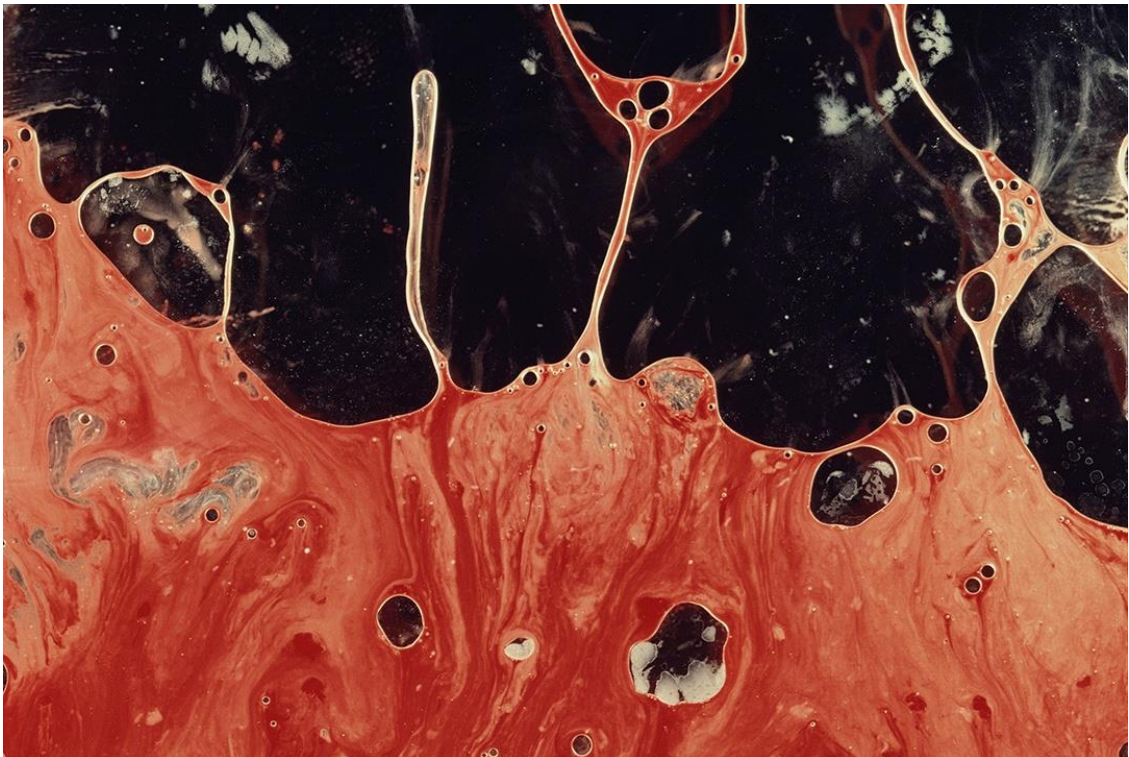
⁴⁷⁷ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, London, Phaidon, 2006, p. 106.

Qui si vede un crocifisso nei toni del giallo, su sfondo rosso, colorazione che è creata proprio dall'immersione dell'oggetto nell'urina⁴⁷⁸. È anche un modo con cui l'artista intende desublimare l'immagine divina, un'istanza anti-idolatrice per riportare la figura di Cristo alla sua dimensione umana⁴⁷⁹.

James Frey ne parla così:

The first time I saw *Piss Christ* I could not believe it existed. It was gorgeous, shocking, terrifying, conceptually brilliant, and somehow conveyed my feelings about God more truthfully than anything I had ever seen or read or heard. It's the single greatest piece of religious art made since the Renaissance [...].⁴⁸⁰

Bodily Fluids comprende, invece, scatti che hanno come loro soggetti direttamente i fluidi, che creano una *texture* unica sulla diapositiva. Ad esempio *Semen and Blood II e III*, entrambe del 1990, immortalano, su sfondo scuro, la mescolanza dei fluidi, così come *Piss and Blood VIII*, sempre dello stesso anno. Queste foto sembrano quasi catturate con un microscopio, tanto risultano nitide e precise.



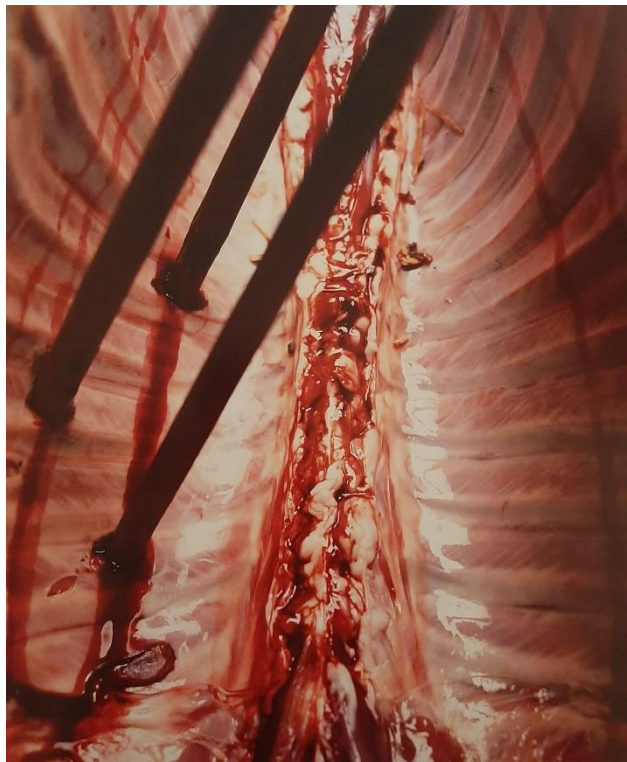
Tav. 53 Andres Serrano, *Semen and Blood II*

⁴⁷⁸ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, London, Phaidon, 2006, p. 65.

⁴⁷⁹ Cfr Germano Celant (con testo di), *Andres Serrano. Holy works*, London, Damiani Editore, 2011, pp. 105, 106.

⁴⁸⁰ Germano Celant (con testo di), *Andres Serrano. Holy works*, London, Damiani Editore, 2011, p. 15.

Infine, vorrei qui proporre un confronto con una delle performance di Ron Athey, dato che anche Serrano ha creato la sua versione del *St. Sebastian*. È questa la rappresentazione, scattata dall'interno, del costato di San Sebastiano, attraverso il quale si vedono le frecce che lo hanno colpito a morte. È una foto che potrebbe appartenere a libro di medicina, ma risulta di una sublimità non comune, grazie all'uso dei colori, delle forme e della lirica, creata dal sangue che cola e dal ritmo delle costole. Con due tecniche diversissime entrambi gli artisti sono riusciti a creare uno stato d'animo affine, mettendo in mostra il patimento di un santo, concentrandosi, diversamente dall'agiografia, sul dolore terreno e fisico provocato dalle lesioni.



Tav. 54 Andres Serrano, *St. Sebastian*

Marc Quinn e la scultura

Marc Quinn è l'artista più tradizionalista di tutta la tesi. Nato nel 1964 è pittore e scultore in un'epoca che raramente si applica a queste tecniche, considerate ormai obsolete e inaridite, avendo perduta la capacità di creare contenuti innovativi.

L'artista inglese è stato ed è tutt'ora in grado di dimostrare quanto questa corrente di pensiero abbia torto. A riprova di ciò è possibile scorrere il vasto elenco delle sue opere, dettagliatamente descritte, nell'*official website*⁴⁸¹.

Al centro di questo paragrafo ci sono solo due opere dell'artista, affini alla tecnica della scultura (anche se forse sarebbe più facile assimilarle alla modellazione, a un processo di aggiunta più che a uno di rimozione): la serie *Self* e *Sky*. Entrambe rappresentano una parte del corpo, la testa, e il materiale con cui sono fatte è interamente organico (escludendo il luogo in cui sono conservate, che è da considerare parte integrante dell'opera).

*Self*⁴⁸² nasce nel 1991, in un periodo estremamente difficoltoso per Quinn, all'epoca alcol dipendente⁴⁸³. L'opera, infatti, mette in luce il disagio del dover essere condizionato da un'astinenza, da un bisogno impellente e lo tramuta in una condizione essenziale di vita per la propria opera. Data la natura biologica e peritura del materiale utilizzato, il sangue, la teca in perspex, collegata a un'alimentazione elettrica, diventa imprescindibile per la sua sopravvivenza. Il fluido ematico viene congelato a una temperatura pari a -70°C ⁴⁸⁴ e conservato a questa temperatura da un sistema refrigerante, senza il quale si scioglierebbe e comincerebbe a putrefarsi. La forma che assume è un calco perfetto del capo di Quinn, un macabro autoritratto, decisamente non convenzionale. L'artista, per questa prima testa, ha raccolto circa 4,5 litri del proprio sangue per un periodo lungo cinque mesi, raggiungendo quasi la

⁴⁸¹ <http://marcquinn.com/artworks>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁸² Al link

http://marcquinn.com/assets/downloads/Bring_me_the_Head_of_Marc_Quinn_Will_Self_FULLL.pdf è possibile leggere un interessante saggio di Will Self, che narra l'occasione in cui ha potuto ammirare dal vivo la scultura. Data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁸³ Cfr <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁸⁴ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 175.

quantità totale⁴⁸⁵ del fluido presente in un corpo. Questa serie è un progetto ancora in atto, avendo l'artista deciso di reiterare l'autoritratto ogni cinque anni, così da poter registrare i cambiamenti⁴⁸⁶ del proprio essere con il proseguire del tempo, attestando il processo di invecchiamento⁴⁸⁷.



Tav. 55 Marc Quinn, *Self*

Sky è stato creato secondo un processo molto simile. Le tecniche messe in atto per la conservazione di questa scultura sono le medesime, trattandosi anch'essa di una creazione facilmente deperibile, ciò che la rende differente è il materiale: non più sangue, bensì cordone ombelicale e placenta⁴⁸⁸. È, infatti, il ritratto del figlio neonato, un calco perfetto della sua testa, creato con una parte organica in condivisione fra la madre e il figlio.

⁴⁸⁵ Il totale si aggira intorno ai sei litri, per un adulto. <https://www.avis.it/2019/09/20/in-quanto-tempo-si-rigenera-il-sangue/>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁸⁶ Cfr Sandy Nairne, *Recent Acquisitions (2004–09) at the National Portrait Gallery, London*, in *The Burlington Magazine*, vol. 152, no. 1285, 2010, pp. 277–284, JSTOR, www.jstor.org/stable/40601469, data di ultima consultazione 26 settembre 2020, p. 284.

⁴⁸⁷ Cfr <http://marcquinn.com/artworks/self>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁸⁸ Cfr <http://marcquinn.com/artworks/single/sky>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.



Tav. 56 Marc Quinn, *Sky*

Achille Bonito Oliva scrive riguardo Quinn: «... forme e figure conservano radici che le radicano nella sostanza dell'immaginario»⁴⁸⁹. L'artista si serve della cultura, dell'arte, per perpetrare la sua mortalità di uomo in un oggetto imperituro⁴⁹⁰, per trasformarlo in un pensiero immortale. Tuttavia, lo fa con un'estrema onestà sulle probabilità che nemmeno la sua arte gli sopravviva, perché l'esistenza e la "vita" delle teste è legata strettamente a una banale spina elettrica. Una volta tolta questa la testa deperisce⁴⁹¹. Se paragonata alle statue del mondo classico, alle quali Quinn si ispira⁴⁹², che hanno ormai sfidato le avversità del passare del tempo, le opere dell'artista inglese si dimostrano molto più fragili.

Lo scultore ha una vera e propria ossessione per i codici genetici, cosa che è espressa molto chiaramente dall'utilizzo che ha fatto non solo del sangue⁴⁹³, ma anche del

⁴⁸⁹ Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Marc Quinn*, Milano Electa, 2006, p. 17.

⁴⁹⁰ Cfr ivi p. 19.

⁴⁹¹ Come per altro è successo, per un errore nelle stime della corretta temperatura necessaria. Cfr http://marcquinn.com/assets/downloads/Bring_me_the_Head_of_Marc_Quinn_Will_Self_FULLL.pdf, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁹² Cfr Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Marc Quinn*, Milano Electa, 2006, pp. 78, 79.

⁴⁹³ Inoltre, l'artista ha annunciato sul suo sito il progetto per un lavoro futuro, che vedrà sempre la presenza di sangue congelato, che si intitolerà *Our Blood*: <http://marcquinn.com/exhibitions/solexhibitions/ourblood>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

DNA⁴⁹⁴ in alcune delle sue opere. Questo utilizzo denota la particolare attenzione prestata dall'artista a ciò che rende l'individuo tale, unico e irripetibile, quella minuscola parte organica in grado di differenziarlo dalla massa⁴⁹⁵. Queste materie biologiche si fanno metafora di un nuovo alfabeto⁴⁹⁶, un linguaggio audace che Quinn intende sperimentare.

In *Self* è presente ogni elemento necessario alla clonazione dell'artista e il suo corpo, benché assente nella dimensione reale, è presente sia letteralmente, grazie alla sostanza utilizzata, sia simbolicamente, data la natura auto ritrattistica dell'opera⁴⁹⁷.

Quinn è in grado di affrontare la propria mortalità con ingegno e onestà, lasciando un testamento unicamente irripetibile e caduco... se non sarà clonato.

⁴⁹⁴ Un'opera presa ad esempio: <http://marcquinn.com/artworks/single/dna-portrait-of-sir-john-sulston>, data di ultima consultazione 26 settembre 2020.

⁴⁹⁵ Cfr Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Marc Quinn*, Milano Electa, 2006, p. 78.

⁴⁹⁶ Cfr *ivi* p. 79.

⁴⁹⁷ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 175.

CONCLUSIONE

«*The lunatics have taken over the asylum, and we are paying to watch*»⁴⁹⁸.

Sebbene io non abbia realmente sperimentato la parte del pagare un biglietto, durante lo studio necessario per scrivere codesta tesi mi sono spesso immedesimata in questa frase.

Il sangue ha delineato un *fil rouge* che collega tutti i capitoli che ho scritto. Ho indagato questo elemento da più punti di vista, analizzando il suo legame con la violenza, il suo apporto alle battaglie condotte dalle artiste femministe e dal mondo *queer*, il suo simbolismo nelle opere correlate con l'AIDS, la sua capacità di dare forza a specifiche idee politiche, il suo rapporto con il nuovo mondo della tecnologia applicata al corpo e il suo impiego come materiale in fotografia e scultura. Nonostante le opere citate coprano un arco temporale di circa sessanta anni è possibile riscontrare delle assonanze, anche senza rispettare la divisione proposta dai capitoli, fra i vari artisti.

Potrebbe sembrare quasi ovvio, dato il tipo di azioni descritte e il disagio che esse provocano, ma l'aspetto che più è comune a tutti è il rifiuto. Il pubblico nei loro confronti non si rapporta come fa con un tipo di arte più tradizionale. Per quanto sia sempre possibile trovare qualcuno che non apprezza Van Gogh o Michelangelo o Canova, ciò dipende esclusivamente dal gusto personale, ma il loro contributo alla storia dell'arte è consolidato e comprovato e nessuno oserebbe mai definirli "non-arte". Tutti gli artisti riuniti nella invece hanno subito e lottato contro questo pregiudizio. La diffidenza, l'ignoranza, la paura e il disgusto hanno giocato un grande ruolo in tutto ciò. Se già la Body Art era guardata con sospetto e la performance fa tutt'ora più fatica ad inserirsi nelle logiche museali e di mercato, l'impiego spregiudicato del corpo e dei suoi fluidi ha aggravato la concezione che il pubblico ha di questi artisti e delle loro proposte. Di contro però ha contribuito a creare un dibattito, che ha indubbiamente aumentato la visibilità di queste opere.

Questa ricerca mi ha fatto comprendere fin da subito che per poter giudicare o apprezzare queste azioni è indispensabile disgiungere il gusto dal giudizio artistico.

⁴⁹⁸ John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR* (1988-), vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020, p. 27.

Ad esempio è stato per me molto difficile accettare i lavori di quegli artisti che utilizzano gli animali per le loro azioni, come Hirst e Nitsch. Tuttavia questo mio limite non mi ha impedito di avvicinarmi ad esse e, attraverso lo studio, di riconoscerne le qualità artistiche inizialmente a me ignote. Hermann Nitsch oramai ha acquisito una rilevanza storica e bibliografica di grande valore; dalle prime critiche a lui contemporanee sono ormai passati diversi decenni, che hanno permesso al mondo della storia dell'arte di approfondire e garantire il giusto peso al suo lavoro. Come in ogni settore disciplinare, anche per l'arte dovrebbe valere il principio di autorità, sottraendo così la materia all'incompetenza e all'oscurantismo che ancora tutt'oggi spesso macchiano l'impegno e lo studio dei professionisti del campo.

Ritengo che la decisione consapevole di assumersi il rischio di proporre un'opera che sarà certamente considerata scandalosa sia alquanto ingegnosa, specialmente considerando le tematiche per cui si sono battuti gli artisti descritti nel secondo capitolo, Pane, Mendieta, Galindo, Athey, Eagles e Franko B. Non solo l'utilizzo del sangue è estremamente simbolico e significativo per le idee che si sono prefissati di trasmettere al pubblico, ma hanno una certezza quasi assoluta che in qualsivoglia modo faranno parlare di sé e della propria arte: una voce scomoda si leva sempre più in alto delle altre. Barbara Rose, sulla rivista *Art in America* del febbraio del 1993, affronta la questione dell'opera di Orlan proprio in questi termini, affermando che in una società come quella americana, ritenuta puritana, «... la dimensione "scandalosa" può essere considerata prevalente sulla coerente interpretazione di un anticonvenzionale progetto creativo»⁴⁹⁹.

Come è stato ampiamente comprovato in queste pagine, gli argomenti trattati da tutti gli artisti sono inscindibilmente collegati al mondo in cui vivono, al loro presente, attraverso uno sguardo estremamente lucido e spesso polemico, che spaventa l'audience perché la pone di fronte a realtà difficili da comprendere e accettare. «L'artista è anche un cronista del proprio tempo, soprattutto di ciò che sarà e che ancora non è»⁵⁰⁰. Anche ciò può aver contribuito al generale senso di rifiuto e timore che circonda la fama di queste opere.

⁴⁹⁹ Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996, p. 7.

⁵⁰⁰ Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 168.

Per merito di questa loro attenzione per il mondo in cui vivono, essi hanno realizzato come il senso della realtà stesse prevalendo sulla sfera emotiva⁵⁰¹. La decenza, il pudore e la vergogna hanno condizionato la vita quotidiana, stabilendo i limiti di cosa è accettabile nella sfera pubblica e cosa no. La drammaticità di queste barriere è che vanno a influire anche sulle persone, non solo sulle cose, imponendo una serie di comportamenti e aspetti ritenuti “corretti”, da dover obbligatoriamente mantenere e avere. Il corpo è stato imprigionato nelle convenzioni sociali. Ogni istinto deve necessariamente essere represso per rientrare nella categoria della normalità.

Questa tensione verso la regolarità e l’ordine è in grado di generare l’odio verso il diverso; il mostro a cui ricondurre ogni colpa, il perfetto capro espiatorio per ogni avversità. Ciò è successo, ad esempio, con l’AIDS, per il quale sono stati incolpati gli omosessuali, imputandoli di aver scatenato una punizione divina per il loro modo di vivere, considerato “contro natura”.

Le persone che non vivono secondo i dettami della società soffrono spesso di un senso di colpa⁵⁰² così grande da portare il singolo a modificare la percezione di sé. In questi soggetti è forte la sensazione di non meritarsi alcun tipo di affetto, legame o amore. Artisti come Franko B e Gina Pane hanno agito con l’intento di dimostrare l’esatto contrario: ognuno ha il diritto di essere amato e accettato per come è. Eagles e Orlan invece hanno scelto di battersi per manifestare che anche a livello medico non devono essere fatte distinzioni, né in base all’orientamento sessuale né si possono operare giudizi sulle modifiche chirurgiche che il singolo intende apportare al proprio corpo. La loro è una ricerca di autodeterminazione, di auto-accettazione, di soddisfazione personale. Anche gli azionisti, come ad esempio Schwarzkogler, che lavorano per sottrazione, bendando e castrando il loro corpo agognano il medesimo risultato: la libertà da una società opprimente. La violenza è per loro un mezzo di espressione personale, di affermazione del sé al di sopra delle istituzioni.

Persino da parte della critica ci sono state alcune incomprensioni. Catherine Francblin si oppone ad artiste come la Abramović o la Galindo, che mostrano il loro corpo nudo per mettere in luce i meccanismi di una società violenta nei confronti del genere femminile, sostenendo che questa esposizione altro non fa che avvalorare lo

⁵⁰¹ Cfr Lea Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 7.

⁵⁰² Cfr Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001, p. 55.

stereotipo della donna come oggetto⁵⁰³. Dopo aver analizzato la poetica di queste artiste trovo veramente difficile che sia possibile cadere in un fraintendimento così evidente. La Francblin sostiene, in sostanza, esattamente l'opposto che esse intendono dichiarare.

In conclusione, sorge di nuovo la stessa domanda, alla quale credo di aver trovato la mia risposta: possono il sangue, il corpo, la violenza, i fluidi corporei, le mutilazioni, le ferite, i piercing, i tatuaggi, etc. essere considerati arte? Sì. Ciò non significa che ogni manifestazione del genere sia elevabile ad un livello estetico o ogni tipo di barbarie può essere legittimata se inserita in questo contesto e sostenuta da questa trattazione. Quello che il mio, seppur circoscritto, *excursus* può aiutare a sostenere è che anche questo tipo di espressioni rientrano a pieno titolo nel così detto "mondo dell'arte".

Ognuna delle performance, fotografie e sculture qui descritte possiede una solida poetica, crea un dibattito, trasmette emozioni al proprio pubblico (ed è anche commerciabile, seppur secondo i canoni dell'arte contemporanea).

Il sangue, al pari della tempera e del marmo, è stato in grado di garantire alla storia dell'arte il suo personalissimo apporto. È ormai un capitolo dal quale non si può prescindere e che continuerà a influenzare il futuro dell'arte.

⁵⁰³ Cfr Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006, p. 13.

BIBLIOGRAFIA

Achille Bonito Oliva, Danilo Eccher (a cura di), *Marc Quinn*, Milano Electa, 2006;

Achille Bonito Oliva, Bernard Ceysson, Bruno Di Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, Mario Perniola, *Orlan: 1964- 1996*, Roma, Diagonale, 1996;

Alberto Di Giovanni, *Le radici della violenza e il limite della ragione*, Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica, vol. 73, no. 2, 1981, pp. 405–416, JSTOR, www.jstor.org/stable/43060919 , data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

Alexandra Gonzenbach, *Bleeding orders: abjection in the Works od Ana Mendieta and Gina Pane*, in *Letras Femeninas*, vol. 37, no. 1, 2011, pp. 31–46, JSTOR, www.jstor.org/stable/23021842, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

Amelia Jones, *Holy Body: Erotic Ethics in Ron Athey and Juliana Snapper's Judas Cradle*, in *TDR (1988-)*, vol. 50, no. 1, 2006, pp. 159–169, JSTOR, www.jstor.org/stable/4492665, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

Ana Cristina Vargas, *Antropologia medica*, tratto da: “L’antropologia medica” nel manuale di Conrad Phillip Kottak, *Antropologia culturale 2 ed.*, McGraw-Hill, pp. 94 – 96;

Ana Mendieta, Santiago de Compostela, Centro Galego de arte contemporànea, 1996;

Anja Zimmermann, *‘Sorry for Having to Make You Suffer’: Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan*, in *Discourse*, vol. 24, no. 3, 2002, pp. 27–46, JSTOR, www.jstor.org/stable/41389654, data di ultima consultazione 18 giugno 2020;

Ann M. Kring, Gerald C. Davison, John M. Neale, Sheri L. Johnson, *Psicologia clinica*, Bologna, Zanichelli, 2008;

Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1340, 2014, pp. 776–778, JSTOR, www.jstor.org/stable/24242487, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

- Arangio-Ruiz, VI, *Arte e moralità*, in *Annali Della R. Scuola Normale Superiore Di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, vol. 10, no. 3, 1941, pp. 179–195, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24299111, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;
- Beth Hinderliter, *Citizen Brus examines his body: Actionism and Activism in Vienna, 1968*, in *October*, vol. 147, 2014, pp. 78–94, www.jstor.org/stable/24586638, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;
- Berta Sichel, *Andres Serrano. L'arte deve trascendere i limiti della rettitudine morale se questo è necessario*, in “Flash Art”, 177, estate 1993, p. 75;
- Bruno Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 52- 55
- Castello di Rivoli- Museo di arte contemporanea, *Ana Mendieta. She got love*, Milano, Skira, 2013;
- Charles Green, *Missing in Action: Marina Abramović and Ulay*, in *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, NED - New edition ed., University of Minnesota Press, 2001, pp. 157–177 *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttsbj7.12, data di ultima consultazione 16 giugno 2020;
- Chiara Mu, Paolo Martore (a cura di), *Performance art- Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018;
- Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2006;
- Consuelo Corradi, *La macchia umana elementi per una sociologia della violenza*, *Studi Di Sociologia*, vol. 47, no. 1, 2009, pp. 71–93, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23005109, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;
- Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo- Dall'autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti Editore, 2012;
- Diego Sileo (a cura di), *Regina José Galindo: estoy viva*, Milano, Skira, 2014;
- Donatella Cozzi, Nicoletta Diasio, *Introduzione. Linguaggi e legami di sangue: dono, corpi, appartenenze*, in *La Ricerca Folklorica*, no. 58, 2008, pp. 3–17, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27859584, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

Dora Apel, *The Body as Political Corpus*, in *War Culture and the Contest of Images*, Rutgers University Press, 2012, pp. 112–148, *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/j.ctt5hhwpv.9, data di ultima consultazione 22 giugno 2020;

Ella Diaz, *Seeing is Believing: Visualizing and Performing Testimonio in Chicana/o and Latina/o Art*, in *Chicana/Latina Studies*, vol. 11, no. 1, 2011, pp. 35–83, *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/23345300, data di ultima consultazione 22 giugno 2020;

Emilia Barbosa, *Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in '279 Golpes'*, in *Latin American Perspectives*, vol. 41,

no. 1, 2014, pp. 59–71, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24573976, data di ultima consultazione 22 giugno 2020;

Enrico Mascelloni (a cura di), *1950- 1970: cinquanta opere dalla Collezione Lanfranchi e dall'Archivio Conz*, Milano, Skira, 1998;

Eugenio Viola, *Hermann Nitsch: 135. Aktion La Habana Cuba*, Napoli, Morra, 2012;

Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Della ferita: corpi e volti dell'Azionismo Viennese*, Milano, Lattuada Studio, 2003;

Francesca Alfano Miglietti, *Franko B- Zhang Huan: posizione e deposizione*, Milano, Galleria Pack, 2008;

Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2004;

Francesca Alfano Miglietti, *Manuale delle passioni. Incontri, scontri e tensioni di arte contemporanea*, Milano, Skira, 2007;

Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira Editore, 2001;

Frédérique Baumgartner, *Reviving the Collective Body: Gina Pane's 'Escalade Non Anesthésiée'*, in *Oxford Art Journal*, vol. 34, no. 2, 2011, pp. 247–263, *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/41315380, data di ultima consultazione 18 giugno 2020;

Gabriele Schor, *Donna: avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Milano, Electa, 2010;

Germano Celant (con testo di), *Andres Serrano. Holy works*, Bologna, Damiani Editore, 2011;

Giuseppe Patella, *Tra abiezione e disgusto. Il corpo ferito dell'arte contemporanea*, in *Horti Hesperidum*, VI, 2, 2016;

Giuseppe Savoca, *Arte estrema: dal teatro per performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechi, 1999;

Günter Brus: Staubgemalde, Milano, Studio d'arte Cannaviello, 1989;

Hermann Nitsch, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Morra, 1994;

Hermann Nitsch, *O. M. theater: casina vanvitelliana del Fusaro*, Napoli, Morra, 1994;

Ilja Daniševskij, Vladimir Velminskij (a cura di), *Pëtr Pavlenskij. Nudo con filo spinato*, Milano, Il Saggiatore, 2019;

James M. Bradburne, *Blood- Art, Power, Politics and Pathology*, Munich- London- New York, Prestel, 2002;

Jennifer Doyle, *Blind Spots and Failed Performance: Abortion, Feminism, and Queer Theory*, in *Qui Parle*, vol. 18, no. 1, 2009, pp. 25–52, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20685753, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

John Edward McGrath, *Trusting in Rubber: Performing Boundaries during the AIDS Epidemic*, in *TDR (1988-)*, vol. 39, no. 2, 1995, pp. 21–38, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146443, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

Kaira M. Cabañas, *Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'*, in *Woman's Art Journal*, vol. 20, no. 1, 1999, pp. 12–17, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1358840, data di ultima consultazione 20 giugno 2020;

Karl Toepfer, *Nudity and textuality in Postmodern performance*, in *Performing Arts Journal*, vol. 18, no. 3, 1996, pp. 76–91, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3245676, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

Kristen Renzi, *Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The ‘Rokeby Venus’ and ‘Rhythm O’*, in *SubStance*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 120–145,

www.jstor.org/stable/41818957, data di ultima consultazione 16 giugno 2020;

Kristian Sotriffer, Otmar Rychlik (a cura di), *Vienna Vienna 1960- 1990*, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1989;

Lea Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000;

Lynn Lukkas, Howard Oransky (a cura di), Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perrault, Michael Rush, Rachel Weiss (con testi di), *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*, Minneapolis, Katherine E. Nash Gallery, 2015;

Marco Antonetto, Bruno Corà, *Photo20esimo: maestri della fotografia del XX secolo*, Milano, Silvana, 2008;

Mark Dawes, *Performance Art: Spectacle of the Body*, in *Circa*, no. 74, 1995, pp. 26–29, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25562887, data di ultima consultazione 16 giugno 2020;

Marianna Torgovnick, *The Text Is Present*, in *Fictions of Art History*, edited by Mark Ledbury, Yale University Press, 2013, pp. 187–202, *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/j.ctt5vm7t9.15, data di ultima consultazione 16 giugno 2020;

Mary Richards, *Specular Suffering: (Staging) the Bleeding Body*, in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 30, no. 1, 2008, pp. 108–119, *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/30131077, data di ultima consultazione 18 giugno 2020;

Matt Flinders, *The Body Politic: Art, Pain, Putin*, in *What Kind of Democracy Is This? Politics in a Changing World*, 1st ed., Bristol University Press, Bristol, 2017, pp. 140–141, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1t891dd.40, data di ultima consultazione 1 luglio 2020;

Michel Baudson, Valerio Dehò, Anne Tronche, Marisa Vescovo (con testi di), *Gina Pane: opere 1968- 1990*, Milano, Edizioni Charta, 1998;

Museo Nitsch, *M N, Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Morra, 2008;

Orlan, *Orlan: the narrative*, Milano, Edizioni Charta, 2007;

Paola Ballerini, *Come dire, splendori*, Prato, Giunti Industrie Grafiche, 1994, pp. 31,32, 56-63;

Patrick Campbell, Helen Spackman, *With/out An-Aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B*, in *TDR* (1988-), vol. 42, no. 4, 1998, pp. 56–74, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146718, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

Philip Brophy, *Body of Work*, in *Film Comment*, vol. 43, no. 6, 2007, pp. 16–16, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43458301, data di ultima consultazione 16 giugno 2020;

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2012;

Rebecca Breen, *Ana Mendieta: London and Salzburg*, in *The Burlington Magazine*, vol. 156, no. 1332, 2014, pp. 181–183, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24241562, data di ultima consultazione 20 giugno 2020;

Regina José Galindo, Francisco Goldman, *Regina José Galindo*, in *BOMB*, no. 94, 2005, pp. 38–44, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40427290, data di ultima consultazione 22 giugno 2020;

Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2015;

Roberta Tabanelli, *Il Post-Umano (femmineo) di Simona Vinci*, in *Annali D'Italianistica*, vol. 26, 2008, pp. 379–388, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24016291, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;

Roberto Pasini, *Forme del Novecento: occhio, corpo, libertà*, Bologna, Pendragon, 2005;

Roberto Pinto (con testo di), *Andres Serrano. Body and soul*, in “Wunderkammer”, 1, Milano, Edizioni L'archivio, 1996;

Ron Athey, *Getting It Right ... Zooming Closer*, in *Art Journal*, vol. 70, no. 3, 2011, pp. 38–40, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41430737, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

Ron Athey, Zackary Drucker, *Ron Athey*, in *BOMB*, no. 139, 2017, pp. 49–56, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26355358, data di ultima consultazione 23 giugno 2020;

- Sally O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011;
- Sandy Nairne, *Recent Acquisitions (2004–09) at the National Portrait Gallery, London*, in *The Burlington Magazine*, vol. 152, no. 1285, 2010, pp. 277–284, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40601469, data di ultima consultazione 26 settembre 2020;
- Sophie Duplaix, *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, Arles, Actes Sud, 2012;
- Steiner Reinhard, *Schiele*, Colonia, Taschen, 2017;
- Thea Harrington, *The speaking abject in Kristeva's "Powers of horror"*, in *Hypatia*, vol. 13, no. 1, 1998, pp. 138–157, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3810610, data di ultima consultazione 9 giugno 2020;
- Tracey Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Londra, Phaidon, 2006;
- Uta Grosenick (a cura di), *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Koln, Tachen, 2002;
- AA. VV, *Viennese Actionism: the opposite pole of society*, Cracovia, Mocak, 2011;
51. *Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 106- 111.

Sitografia

<https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2017/06/15.Patella-HH-2016-2CorpoMalato-LEGGERO.pdf>

<http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/781>

<https://flash---art.it/article/gina-pane/>

<https://iperarte.net/ledonnedellarte/ana-mendieta/#>

<http://annali.unife.it/lettere/article/view/602/667>

<http://andresserrano.org/>

<http://andresserrano.org/biography>

<https://www.exibart.com/altrecitta/intervista-a-andres-serrano-holy-works/>

<https://www.nitsch.org/en/>

<http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

<http://www.ronathey.com/>

<http://www.franko-b.com/home.html>

<http://marcquinn.com/>

<http://jordaneagles.com/>

<https://lux.org.uk/artist/peter-kubelka>

<https://kurtkren.info/>

https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann_nitsch_mantova_mos_tra_protesta_animalisti_sangue_animale-216048921/

<https://vocedimantova.it/cronaca/nitsch-il-ministro-incontra-gli-animalisti-anti-mostro/>

<https://www.lifegate.it/ulay-performance-morto-abramovic>

<https://www.guggenheim.org/artwork/5176>

<https://buntekuh.it/cultura/marina-abramovic-assiomi-arte/>

<https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215>

[https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%
C4%87%2C+Marina&record=0](https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%C4%87%2C+Marina&record=0)

<https://imma.ie/collection/lips-of-thomas/>

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/09/talk-marina-abramovic-palazzo-strozzi-firenze/attachment/thomas-lips-re-performance-seven-easy-pieces-di-marina-abramovic-2005/>

<https://vimeo.com/71952791>

<https://artslife.com/2016/10/10/rhythm-0-quando-marina-abramovic-sconvolse-il-pubblico-napoletano/>

<https://restaurars.altervista.org/rhythm-0-quando-la-performer-marina-abramovic-lascio-che-il-pubblico-violasse-il-suo-corpo/>

<https://lamenteemeravigliosa.it/marina-abramovic-esperimento-rhythm-0/>

<http://www.rubicadiarte.it/rhythm-0-marina-abramovic/>

<https://www.guggenheim.org/artwork/5177>

<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>

<https://www.artribune.com/attualita/2016/07/napoli-intervista-peppe-morra-museo-nitsch/>

<https://www.palazzostrozzi.org/tag/marina-abramovic/>

<https://iperarte.net/ledonnedellarte/gina-pane/>

<http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/24/gina-pane-corpo-che-sanguina-amore/>

<https://artslife.com/2018/11/26/vivere-il-proprio-corpo-le-azioni-di-gina-pane-in-mostra-a-milano/>

<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/gina-pane/>

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/01/mostra-gina-pane-galleria-osart-milano/>

<https://insideart.eu/2017/03/19/il-mistero-irrisolto-della-morte-di-ana-mendieta-caduta-dal-34esimo-piano-del-suo-appartamento/>

<https://www.alisonjacquesgallery.com/artists/47-ana-mendieta/works/13461/>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/12/intervista-regina-jose-galindo/>

<http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

<http://www.pacmilano.it/exhibitions/regina-jose-galindo/>

<http://www.prometeogallery.com/it/artista/regina-jos-galindo>

<https://www.vanityfair.it/mybusiness/donne-nel-mondo/2020/02/09/regina-jose-galindo-arte-corpo-guatemala-denuncia>

<https://www.castellodirivoli.org/artista/regina-jose-galindo/>

<https://hyperallergic.com/115314/the-redemption-of-ron-athey/>

<https://www.youtube.com/watch?v=NQzI9oVOcT4>

<https://www.chicagoreader.com/chicago/martyrs-and-saints/Content?oid=882158>

<https://www.epicentro.iss.it/aids/storia>

<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/08/victim-art-dance-disability-interviews-candoco-dv8-fallen-angels>

<https://one.usc.edu/news/bob-flanagan-and-sheree-rose-collection>

<https://www.fibrosicistica.it/fibrosi-cistica/cose-la-fibrosi-cistica/>

<https://www.artspeak.nyc/home/2018/12/6/jordan-eagles>

<https://www.artnews.com/art-news/artists/greatest-blood-donor-time-new-artwork-jordan-eagles-considers-salvator-mundi-context-today-11359/>

<http://jordaneagles.com/about>

<https://www.fda.gov/>

<https://www.out.com/art-books/2015/6/15/blood-mirror-gay-artist-jordan-eagles-creates-sculpture-protest-fda-blood-ban>

<https://newsfeed.time.com/2012/09/10/injecting-life-into-art-the-artist-who-experiments-with-blood/>

<https://elephant.art/blood-sweat-and-piss-art-is-a-hard-job/>

<https://artcritical.com/2017/03/23/darren-jones-with-jordan-eagles/>

<https://www.out.com/art-books/2018/12/05/man-used-hiv-blood-recreate-most-expensive-painting-world#media-gallery-media-4>

<https://www.salon.com/2019/08/10/revelatory-new-work-of-art-confronts-gay-blood-ban-and-the-waste-caused-by-policies-rooted-in-stigma/>

<https://www.advocate.com/art/2015/10/14/new-york-sculpture-made-lgbt-blood-going-church?team=social>

<https://www.villagevoice.com/2015/11/12/you-need-to-see-this-artists-statement-on-the-fdas-ban-on-gay-blood-donations/>

<https://www.thebody.com/article/jordan-eagles-uses-lifes-blood-in-lifes-work>

<http://jordaneagles.com/pressimages/2016/1/21/vs-mag>

https://www.salon.com/test2/2016/06/16/he_can_shed_his_blood_on_the_battlefield_but_yet_he_cant_donate_blood_to_save_lives_artist_fights_fda_ban_on_blood_donations_from_gay_men_in_a_very_unique_way/

<https://www.usnews.com/news/entertainment/articles/2015/08/13/blood-from-gay-donors-in-art-exhibit-protesting-fdas-ban>

<https://www.theartnewspaper.com/news/andy-warhol-museum-will-be-drenched-in-blood-for-world-aids-day>

<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/25283/1/this-sculpture-contains-the-blood-of-nine-gay-men?>

https://www.vice.com/en_us/article/xw8bnn/decades-after-the-aids-crisis-and-queer-men-still-cant-easily-give-blood

<https://slate.com/human-interest/2015/06/jordan-eagles-blood-mirror-a-brilliant-commentary-on-the-gay-blood-ban.html>

<http://jordaneagles.com/pressimages/2016/1/21/new-york-mag>

https://www.vice.com/en_us/article/vba5zd/this-artist-is-making-work-out-of-the-literal-blood-of-lgbtq-people

<https://edition.cnn.com/2015/12/21/health/fda-gay-men-blood-donation-changes/index.html>

<https://hyperallergic.com/504904/an-interview-with-jordan-eagles-the-artist-using-blood-to-advocate-for-queer-rights/>

<https://www.artforum.com/picks/jordan-eagles-43910>

https://nymag.com/intelligencer/2015/10/trinity-church-to-host-gay-blood-artwork.html?mid=twitter_nymag

<https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2014/05/29/mills-blood-speaks-volumes-art-eagles/sFe8K8pEd9JQtCZzqe4SNP/story.html>

<https://www.warhol.org/>

http://www.franko-b.com/He_Who_Loves.html

http://www.franko-b.com/I_Still_Love_FAM.html

http://www.franko-b.com/Corporeal_Malediction.html

http://www.franko-b.com/Critical_Tears.html

http://www.franko-b.com/Liminal_Spaces.html

http://www.franko-b.com/Blood_on_the_Tracks.html

http://www.franko-b.com/When_theres_No_Future_How_Can_There_Be_Sin.html

http://www.franko-b.com/To_See_You_To_Be_You_To_Become_You.html

<http://www.franko-b.com/works.html>

http://www.franko-b.com/Early_Works.html

http://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html

http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html

http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html

http://www.franko-b.com/Oh_Lover_Boy.html

<https://www.agraria.org/entomologia-agraria/sfinge-testa-di-moro.htm>

<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>

<http://artecracy.eu/inchiodato-palle-petr-pavlensky/>

<https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>

<https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/pyotr-pavlensky-linizio-di-un-nuovo-wikileaks-per-la-politica-francese/>

<https://www.ilpost.it/2019/07/22/petr-pavlesky-ritratto/>

https://www.corriere.it/esteri/20_febbraio_14/artista-sovversivo-o-vandalo-chi-pavlensky-russo-che-ha-divulgato-video-fedelissimo-macron-96a2dc4c-4f1c-11ea-9a70-00e155903d81.shtml

https://www.corriere.it/foto-gallery/esteri/20_febbraio_14/da-mosca-parigi-performance-choc-russo-pavlensky-f60dcf24-4f18-11ea-9a70-00e155903d81.shtml

<http://andresserrano.org/series/the-morgue>

<https://artavanguardia.altervista.org/andres-serrano-il-profano-sacralizzato/>

<http://marcquinn.com/artworks>

<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>

http://marcquinn.com/assets/downloads/Bring_me_the_Head_of_Marc_Quinn_Will_Self_FULL.pdf

<https://www.avis.it/2019/09/20/in-quanto-tempo-si-rigenera-il-sangue/>

<http://marcquinn.com/artworks/self>

<http://marcquinn.com/artworks/single/dna-portrait-of-sir-john-sulston>

<http://andresserrano.org/series/the-church>

<http://andresserrano.org/series/holy-works>

<http://andresserrano.org/series/bodily-fluids>

<http://andresserrano.org/series/immersions>

<http://andresserrano.org/series/shit>

INDICE DELLE TAVOLE

- Tav. 1 Damien Hirst, *Matthew, Mark, Luke and John*, 1994- 2003, materiali misti, 40,6 x 81,3 x 40,6 cm, immagine fotografata da Prudence Cuming Associates;
- Tav. 2 Cindy Sherman, *Untitled #228*, 1990, stampa cromogenica a colori, 208,4 x 122 cm, Moma Museum, New York;
- Tav. 3 Kiki Smith, *Ribs*, 1987, terracotta, tempera e filo di cotone, 55,9 x 43,2 x 25,4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York;
- Tav. 4 Gustav Klimt, *Giuditta*, 1901, olio su tela, 84 x 42 cm, Belvedere Museum, Vienna;
- Tav. 5 Egon Schiele, *Lottatore*, 1913, gouache e matita, 48,8 x 32,2 cm, collezione privata;
- Tav. 6 Günter Brus, *Vienna Walk*, 1965, stampa alla gelatina d'argento, 39,2 x 39,3 cm, Moma Museum, New York;
- Tav. 7 Günter Brus, *Body Analysis*, 1969, stampa alla gelatina d'argento, 40 x 30 cm, Galerie Heike Curtze, Vienna;
- Tav. 8 Günter Brus, *Self- Painting I*, 1964- 1984, stampa alla gelatina d'argento, 49,4 x 39,7 cm, Moma Museum, New York;
- Tav. 9 Günter Brus, *Self- Painting – Self- Mutilation*, 1965, fotografia di Ludwig Hoffenreich, Bruseum, Graz;
- Tav. 10 Günter Brus, *Endurance Test*, 1970, fotografia di Klaus Eschen, Bruseum, Graz;
- Tav. 11 Rudolf Schwarzkogler, *6th Action*, 1966, fotografia di Michael Epp, Gallery Krinzinger, Vienna;
- Tav. 12 Rudolf Schwarzkogler, *3rd Action*, 1965, fotografia, Gallery Krinzinger, Vienna;
- Tav. 13 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*, 1975, stampa su carta fotografica, 64,5 x 50 cm, Boxart Galleria d'Arte, Verona;

Tav. 14 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*, 1975, stampa su carta fotografica, 64,5 x 50 cm, Boxart Galleria d'Arte, Verona;

Tav. 15 Hermann Nitsch, *Azione n. 50*, 1975, stampa su carta fotografica, 64,5 x 50 cm, Boxart Galleria d'Arte, Verona;

Tav. 16 Hermann Nitsch, *45. Aktion*, 1974, fotografia, Studio Morra, Napoli;

Tav. 17 Hermann Nitsch, *56. Aktion "Requiem fur meine Frau Beate"*, 1977, fotografia, Bologna;

Tav. 18 Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1975 (pubblicato 1994), stampa alla gelatina d'argento, pannello con inserto di stampa tipografica, 98,1 x 100,7 x 2,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York;

Tav. 19 Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975 (pubblicato 1994), stampa alla gelatina d'argento, pannello con inserto di stampa tipografica, 30,8 x 40,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York;

Tav. 20 Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, pannello con 7 fotocolor, 120 x 100 cm, collezione privata;

Tav. 21 Gina Pane, *Scalata Non Anestetizzata*, 1970, fotografia alla gelatina d'argento, 323 x 320 x 23 cm, collezione Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Parigi;

Tav. 22 Gina Pane, *Le Lait Chaud*, 1972, fotografia, 36 x 46 cm;

Tav. 23 Ana Mendieta, *Untitled (Chicken Piece)*, 1972, still da film super- 8 trasferito su DVD, colore, muto, 6', Galerie Lelong- Alison Jacques Gallery, Londra;

Tav. 24 Ana Mendieta, *Sweating Blood*, 1973, still da film super- 8 trasferito su DVD, colore, muto, 2' 41", Galerie Lelong- Alison Jacques Gallery, Londra;

Tav. 25 Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign)*, 1974, still da film super- 8 trasferito su DVD, colore, muto, 1' 01", Galerie Lelong;

Tav. 26 Regina José Galindo, *¿Quién Puede Borrarr las Huellas?*, 2003, fotografia di Victor Pérez;

- Tav. 27 Regina José Galindo, *El Peso de la Sangre*, 2004, fotografia di Belia de Vico;
- Tav. 28 Regina José Galindo, *Himenoplastia*, 2004, fotografia di Belia de Vico;
- Tav. 29 Regina José Galindo, *Perra*, 2005, fotografia, Prometeogallery, Milano;
- Tav. 30 Regina José Galindo, *Ablución*, 2007, still dal video di David Pérez e Anibal López;
- Tav. 31 Ron Athey, *San Sebastiano sospeso*, 1999, still da video;
- Tav. 32 Ron Athey, *San Sebastiano Rimosso dal Palo*, 1997, fotografia di Catherine Opie;
- Tav. 33 Ron Athey, *Incorruptible Flesh: Messianic Remains*, 2014, fotografia di Manuel Vason;
- Tav. 34 Jordan Eagles, *Blood Mirror*, 2015, installation view Trinity Wall Street;
- Tav. 35 Jordan Eagles, *Jesus, Christie's*, 2018, catalogo delle vendite di Christie's, tubi medici, aghi, sangue, plexiglass, resina UV;
- Tav. 36 Jordan Eagles, *Illuminations*, 2019, installation view The Andy Warhol Museum of Pittsburgh;
- Tav. 37 Franko B, *Democracy*, serie *Early Works, Performances for Camera*, 1988-1996, fotografia;
- Tav. 38 Franko B, *Mama I Can't Sing*, 1996, fotografia di Eva Novillo;
- Tav. 39 Franko B, *I'm not your Babe*, 1995- 1996, fotografia di Eva Novillo;
- Tav. 40 Franko B, *Oh Lover Boy*, 2001- 2005, fotografia di Manuel Vason;
- Tav. 41 Franko B, *I Miss You*, 1999- 2005, fotografia di Hugo Glendinning;
- Tav. 42 Franko B, *I Miss You*, 1999- 2005, fotografia di Hugo Glendinning;
- Tav. 43 Orlan, *Ist Surgery- Performance, Orlan Reading La Robe By Eugénie Lemoine- Luccioni*, 1990, Cibachrome, 165 x 110 cm;

- Tav. 44 Orlan, *Sewing and stitching, 4th Surgery-Performance Titled Successful Operation*, 1991, Cibachrome, 165 x 110 cm;
- Tav. 45 Orlan, *Second mouth, 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence*, 1993, Cibachrome, 165 x 110 cm;
- Tav. 46 Orlan, *Orlan without pain, 5th Surgery-Performance Titled Operation-Opera*, 1991, Cibachrome, 165 x 110cm;
- Tav. 47 Pëtr Pavlenskij, *Cucitura*, 2012, fotografia;
- Tav. 48 Pëtr Pavlenskij, *Cadavere*, 2013, fotografia;
- Tav. 49 Pëtr Pavlenskij, *Fissazione*, 2013, fotografia;
- Tav. 50 Pëtr Pavlenskij, *Separazione*, 2014, fotografia;
- Tav. 51 Andres Serrano, *Rat Poison Suicide III*, dalla serie *The Morgue*, 1992, Cibachrome;
- Tav. 52 Andres Serrano, *Piss Christ*, dalla serie *Immersiones*, 1987, Cibachrome;
- Tav. 53 Andres Serrano, *Semen and Blood II*, dalla serie *Bodily Fluids*, 1990, Cibachrome;
- Tav. 54 Andres Serrano, *St. Sebastian*, dalla serie *Holy Works*, 2011, Cibachrome;
- Tav. 55 Marc Quinn, *Self*, 1991, sangue dell'artista, acciaio inossidabile, Perspex, impianto di raffreddamento, 208 x 63 x 63 cm;
- Tav. 56 Marc Quinn, *Sky*, 2006, placenta umana, cordone ombelicale, acciaio inossidabile, Perspex, impianto di raffreddamento, 205 x 65 x 65 cm.

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di un percorso lungo cinque anni, di cui questa tesi è il coronamento, i ringraziamenti da fare sarebbero veramente molti.

In primo luogo vorrei esprimere la mia riconoscenza alla Professoressa Burini. Con le sue lezioni sul tema del “mostro” ha contribuito a creare il nocciolo originario della tesi. Inoltre ha fin da subito accettato la mia singolare idea di sviluppare lo scritto attorno alla presenza del sangue. Per ciò che mi ha insegnato e per la sua disponibilità, grazie.

In seguito vorrei manifestare la mia gratitudine anche nei confronti della Dottoressa Bianco; senza il suo aiuto e le sue attente correzioni questa tesi sarebbe rimasta solo una bozza, grazie.

A Carlo, Isabella, Gabriele, Giulia e Irene va un grosso ringraziamento. Senza questi cari amici non avrei avuto lo stimolo nei momenti di sconforto, il confronto negli attimi di indecisione e la pazienza nei giorni che scorrono veloci. Per avermi fatto parlare così tanto della tesi da arrivare a convincervi che il sangue può essere arte, grazie.

Per la mia famiglia nessun discorso di debito potrà mai essere sufficiente. Mi hanno permesso di studiare ciò che amo, mi hanno dato gli strumenti per capire che tipo di persona volessi essere e mi hanno insegnato, prima di ogni altra cosa, come vivere. Claudia, Luca, Gioia, Marco, Leda e Roberto sono stati i pilastri di questi miei anni. Vi voglio bene, grazie.

Infine a Mirko, che è riuscito a resistere a ben due tesi, due discussioni e due lauree, va un grazie immenso. Sei sempre stato al mio fianco e mi hai sempre incoraggiata e sostenuta, grazie.