



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

La Performance Art violenta cinese tra gli anni Novanta e Duemila

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureanda

Elena Fontanini
Matricola 862158

Anno Accademico

2020/2021

Indice

. 引言	1
. Introduzione	3
1. <i>Performance Art</i> violenta cinese e occidentale: influenza reciproca o realtà a sé stanti?	6
1.1. Le origini della <i>Performance Art</i>	6
1.2. Violenza: Insita nella natura dell'uomo o scatenata da fattori esterni?.....	11
1.3. <i>Performance Art</i> violenta occidentale e rito: un'influenza esterna o semplice similitudine?	14
1.4. <i>Performance Art</i> violenta in Cina: l'M Group	20
1.5. Conclusioni.....	24
2. Anni '90: Dalla violenza fisica all'introduzione di materiali eticamente condannabili	25
2.1. <i>Body art</i> estrema: dalla violenza autoinflitta alla morte per l'arte	25
2.2. L'introduzione di materiali eticamente condannabili alla fine degli anni '90: l'utilizzo di feti e animali all'interno della <i>Performance Art</i>	33
2.3. La controversia di <i>Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion e Infatuated with Injury</i>	42
2.4. 2000, la mostra <i>FUCK OFF</i> di Ai Weiwei alla Biennale di Shanghai.....	49
2.5. Conclusioni.....	51
3. La questione della moralità legata alla <i>Performance Art</i> violenta cinese: l'opinione pubblica in Cina e all'estero	53
3.1. L'opinione pubblica in Cina: la notifica del Ministero della Cultura del 2001.....	53
3.2. È morale utilizzare cadaveri per la <i>Performance Art</i> violenta?.....	63
3.3. È morale utilizzare animali per la <i>Performance Art</i> violenta?	69
3.4. Conclusioni.....	76
4. Conclusioni.....	79
. Glossario.....	83
. Bibliografia.....	87
. Sitografia	92
. Immagini.....	96

引言

现在人们认识为行为艺术的现象是六七十年代在美国和欧洲诞生的。有的艺术家开始发展表演暴力、残酷的场面的趋势。这种趋势从八十年代在中国开始推广。从九十到二 2000 年代在这里强化是通过自残活动、引进像动物和胎儿的道德上有问题的材料。建议的论文集中从九十年代到 2000 年代初的中国暴力行为艺术。目的是突出特点、舆论的反应、伦理道德价值。

中国行为艺术的主题的范围比较大，完全研究在这个论文是办不到的。我们决定集中这种艺术流派的暴力趋势，并把分析的过程限制在行为艺术最暴力分行的表演。这是因为我坚信暴力趋势代表从艺术实验的角度看的一个很特别的时期。从九十年代到 2000 年代初中华民族在一个社会和经济的巨大变化和发展的环境下。这篇论文通过分析这种特别行为艺术试图了解艺术家的原因、舆论的反应、这种行为有没有道德。

第一篇《中美暴力行为艺术：互相影响还是独立的？》试图了解中国暴力行为艺术的来源是否和西方影响有联系还是这种艺术是中国历史政治环境的结果。第一个部分《行为艺术的来历》集中六七十年代在美国和欧洲诞生的这种艺术运动。它特别关注用身体作为艺术材料的引进。这种事件导致身体艺术的诞生，它引起一个暴力的趋势。第二个部分《暴力：人性内在的还是被外部因素引起的？》关注关于暴力的事件开始从关于南方古猿的分析到汉娜·阿伦特的研究《关于暴力》。这种人类永远的特点是人性内在的还是被外部因素引起的？下个部分《西方暴力行为艺术和仪式：外部的影响还是一个简单相似性？》试图明确七十年代的西方身体艺术的暴力趋势和包括比较残酷的活动的外国文化的仪式中间的联系。这种研究是在玛丽娜·阿布拉莫维奇、赫尔曼·尼奇、吉娜·潘恩和法基尔·穆萨法的艺术品基础上的。艺术家从这些仪式的灵感还是只是一个巧合？第四个部分《暴力行为艺术在中国：M 艺术群体》是关于在中国行为艺术的诞生。M 艺术群体，1986 诞生的，是第一个在中国表演暴力性的行为艺术群体。这种行为简单受西方行为艺术的影响还是是对中国社会政治环境的回应？

第二篇《九十年代：从身体暴力到道德有问题的材料的引进》和第一篇一样是由四个部分组成的，并且完全关注中国暴力行为艺术。第一个部分《极端身体艺术：从自残到为艺术的名义的死亡》，通过包括从自残到自杀的行为，是关于的九十年代初中国行为艺术的暴力趋势的引进。下个部分《九十年代末的道德上应受谴责的材料的引进：行为艺术的胎儿和动物的使用》集中从九十年代初的身体艺术特别自残趋势到像胎儿和动物一样道德上应受谴责的生的和死的材料的引进的过渡。第三个部分《后感性：异性与

妄想和对伤害的迷恋的争论》解释这种材料的引进是由于这两个基本、非常阴间的展览成立、确认的。第一个展《览后感性：异性与妄想》是 1999 年在北京举行的，第二个展览《对伤害的迷恋》是 2000 年在北京举行的。下一个部分《2000 年，艾未未和冯博一的展览不合作方式》是关于其他两个很阴间的展览之后的展览《不合作方式》。2000 年在上海举行，被艾未未和冯博一保管的《不合作方式》是这种类型的最后展览。为什么艺术家决定使用这种艺术材料？这种选择是对社会政治环境沟通不满意的感受的尝试还是寻找为了表达艺术家自己的思想的一个新艺术语言？

第三篇《中国暴力行为艺术的道德问题：中国和外国舆论》分析关于我们研究艺术生产的道德的国内外传媒和评论家的议论。第一个部分《中国舆论：文化部的 2001 年通知》集中这种行为艺术的反应：全世界的舆论分隔造成一些在道德上的论战。并集中反对九十年代和 2000 年代初中国艺术家做的行为的中国政府的、中国和外国评论家和活动家的反应。还集中艺术家的道理和一些评论家和艺术学者的支持意见。第二个部分《为暴力行为艺术使用尸体是道德的活动吗？》通过分析科学性、哲理性的文件，艺术家的访问和声明试图解释为这种类型的行为使用尸体是不是道德的活动。第三个部分《为暴力行为艺术使用动物是道德的活动吗？》，和第二个部分一样，通过分析科学性、哲理性的文件试图解释为这种行为使用动物过不过道德轮廓的局限。舆论对这种震惊艺术的反应是什么？使用这种艺术材料是道德还是不道德的？

如前所述，中国行为艺术的主题的范围比较大。关于最暴力的分行，虽然研究范围是相当地限制的，可是这种趋势的起源的基础上的统一原因都没有。和使用不因袭的、阴间材料有联系的原因像引起的感情一样都是观察员自行决定。

这种研究，通过阅读分析不同资料 - 其中有中国和西方的行为艺术的书、硕士和博士学位论文，关于自残的研究，关于暴力和仪式的人类学性哲学性的、关于分析的艺术家的、关于使用尸体和动物的网上文章，中国和西方艺术评论家的文章，关于二十一世纪的中国艺术环境的书，关于中国实验艺术的书，对艺术家的采访，正式文件 - 旨在明白中国行为艺术的暴力趋势是从西方艺术影响的还是是由于其他和中国感性有联系的原因诞生的。并且，这种研究的目的是了解自残以后引进的像尸体和动物的艺术材料的使用原因，明白这种行为艺术是否道德。

. Introduzione

Attorno agli anni '60 e '70 del secolo scorso in America e in Europa si afferma quella che ad oggi è conosciuta come *performance art*. Alcuni artisti cominciano a sviluppare una tendenza alla violenza e alle rappresentazioni cruente che a partire dagli anni '80 si diffonderà anche in Cina, dove si intensificherà tra gli anni '90 e gli anni 2000 attraverso atti di autolesionismo e l'introduzione di materiali non convenzionali, nonché altamente controversi. La tesi qui proposta si concentra sulla *performance art* cinese violenta dagli anni '90 sino a inizio 2000, mettendone in evidenza le peculiarità, le reazioni dell'opinione pubblica e il valore etico-morale ad essa attribuito.

Si tratta di un argomento, quello relativo alla *performance art* cinese, piuttosto ampio, al punto che trattarlo nella sua interezza risulta impossibile in questa sede. Si è pertanto deciso di focalizzare la ricerca sulla tendenza violenta relativa a questo genere artistico e di restringere dunque l'analisi alle rappresentazioni artistiche afferenti alla branca più cruenta della *performance art*. Tale scelta è stata dettata dalla convinzione secondo la quale il tipo di arte di cui sopra sia particolarmente significativo dal punto di vista storico poiché specchio di una sperimentazione artistica che si inserisce in un contesto di grande cambiamento e sviluppo – sociale, ma anche economico – della nazione cinese. Questa tesi di ricerca tenterà dunque, attraverso un'analisi approfondita di tale peculiare forma d'arte, di capire quali siano le motivazioni alla base delle scelte degli artisti, quali le reazioni suscitate nel pubblico e se questo genere di azioni possa essere considerato etico o meno.

Il primo capitolo, intitolato “*Performance Art* violenta cinese e occidentale: influenza reciproca o realtà a sé stanti?”, tenterà di comprendere se le origini della *performance art* violenta cinese siano riconducibili a influenze occidentali o se questo tipo d'arte sia frutto di un *background* storico-politico prettamente cinese. A tal fine la prima sezione, “Le origini della *Performance Art*”, ripercorrerà le prime tappe di tale movimento artistico, originatosi tra Stati Uniti ed Europa tra gli anni '60 e '70 del 1900, soffermandosi in modo particolare sull'introduzione dell'utilizzo del corpo come materiale artistico. Questa novità porterà alla nascita della cosiddetta *body art*, nell'ambito della quale si svilupperà una tendenza al ricorso a pratiche violente. Al tema della violenza sarà dedicata la seconda sezione, “Violenza: Insita nella natura dell'uomo o scatenata da fattori esterni?”, la quale verterà sull'analisi di studi antropologici relativi agli australopitechi sino ad arrivare allo studio di Hannah Arendt, *Sulla Violenza*. Caratteristica dell'uomo da sempre, si tenterà di capire se la violenza faccia parte della natura umana, oppure se trovi origine in fattori esterni. La sezione successiva, “*Performance Art* violenta occidentale e rito: un'influenza esterna o semplice similitudine?”, cercherà di fare chiarezza sul legame tra la tendenza violenta

sviluppatasi all'interno della *body art* occidentale degli anni Settanta e i rituali di culture straniere che prevedono atti piuttosto cruenti, prendendo in considerazione artisti quali Marina Abramović, Hermann Nitsch, Gina Pane e Fakir Musafar. Gli artisti si ispirano deliberatamente a queste usanze o eventuali analogie sono frutto di mere coincidenze? Nella quarta e ultima sezione, "*Performance Art* violenta in Cina: l'M Group", si sposterà l'analisi al di fuori del contesto occidentale per indagare sulla nascita, nel 1986, della *performance art* violenta in Cina soffermandosi sull'opera dell'M Group, il primo gruppo artistico cinese a mettere in scena azioni di carattere violento. Questo tipo di azioni è semplicemente influenzato dalla *performance art* occidentale, oppure nasce in risposta a un determinato contesto sociopolitico?

Il secondo capitolo, intitolato "Anni '90: Dalla violenza fisica all'introduzione di materiali eticamente condannabili?" è interamente dedicato alla *performance art* violenta cinese e si sviluppa, come il primo, in quattro sezioni. La prima, "*Body art* estrema: dalla violenza autoinflitta alla morte per l'arte", tratterà dell'affermazione della tendenza violenta all'interno della dimensione della *performance* cinese nei primi anni '90 attraverso l'introduzione di una serie di azioni comportanti pratiche quali l'autolesionismo sino ad arrivare, in un'occasione, al suicidio. La sezione successiva, "L'introduzione di materiali eticamente condannabili alla fine degli anni '90: l'utilizzo di feti e animali all'interno della *Performance Art*", verterà sul passaggio dall'uso esclusivo del corpo dell'artista come materiale artistico tipico della *body art* autolesionista di inizio decennio, all'introduzione di materiali eticamente discutibili quali cadaveri di feti e animali, sia vivi che privi di vita. La terza sezione, "La controversia di *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion e Infatuated with Injury*", illustrerà come l'introduzione di questa tipologia di materiali venga sancita e si affermi con l'organizzazione delle suddette mostre, fondamentali e altamente disturbanti, tenutesi, la prima, nell'anno 1999 e la seconda nell'anno 2000 a Pechino. La sezione seguente, "2000, la mostra *FUCK OFF* di Ai Weiwei alla Biennale di Shanghai", verterà sulla mostra successiva a quelle sopracitate: *FUCK OFF*, tenutasi a Shanghai nel 2000 e curata da Ai Weiwei e Feng Boyi. Perché gli artisti decidono di dedicarsi all'utilizzo di questa tipologia di materiali? Tale scelta rappresenta forse il tentativo di comunicare il proprio dissenso relativo al contesto sociopolitico contemporaneo, oppure si tratta di mera sperimentazione artistica volta a trovare un nuovo tipo di linguaggio attraverso cui esprimersi?

Il terzo e ultimo capitolo, "La questione della moralità legata alla *Performance Art* violenta cinese: l'opinione pubblica in Cina e all'estero", analizzerà i commenti dei media e dei critici nazionali e internazionali relativi all'eticità del tipo di produzione artistica oggetto di questa tesi. La prima sezione, "L'opinione pubblica in Cina: la notifica del Ministero della Cultura del 2001", si concentrerà sulla reazione da parte dell'opinione pubblica che tale *performance art* suscita. Il

pubblico è diviso da intensi dibattiti di stampo etico-morale. Si metterà poi in evidenza la risposta del governo cinese e di alcuni critici e personaggi pubblici, cinesi e occidentali, contrari alle azioni realizzate nell'ambito di questo genere artistico, così come le manifestazioni di sostegno di diversi critici e studiosi d'arte e le giustificazioni degli artisti stessi. Nel segmento successivo ci si interrogherà sulla moralità dell'utilizzo dei cadaveri nella *performance art* violenta, prendendo in considerazione diversi studi scientifici e filosofici, interviste e dichiarazioni degli artisti. Allo stesso modo, il terzo segmento, analizzando documenti di stampo scientifico-filosofico, tenterà di illustrare se l'uso di animali per tale genere di azioni superi il confine tracciato dall'etica. Qual è la risposta dell'opinione pubblica a questa *shock art*? L'utilizzo di suddetti materiali è etico, oppure non lo è?

Come accennato in precedenza la *performance art* cinese è un campo d'indagine molto vasto. Per quanto riguarda la branca più violenta, seppur il campo di ricerca venga ridotto considerevolmente, non esiste una teoria unificante alla base dell'origine dell'introduzione di pratiche di questo genere. Tanto le motivazioni attribuite all'uso di materiali non convenzionali e disturbanti quanto le sensazioni che questi provocano rimangono rispettivamente a discrezione dell'artista e dello spettatore.

Questo studio, tramite la consultazione e l'analisi di diversi materiali - tra cui libri, raccolte, saggi e tesi magistrali e di dottorato sulla *performance art* occidentale e cinese, studi sulla violenza autoinflitta, saggi e articoli antropologici e filosofici sulla violenza e sui riti, nonché sugli artisti presi in analisi e riguardanti la questione etica legata all'utilizzo di cadaveri di esseri umani e animali, saggi e articoli di critici d'arte occidentali e cinesi, libri sulla dimensione artistica cinese del ventesimo e ventunesimo secolo, saggi riguardanti l'arte sperimentale cinese, interviste agli artisti, documenti ufficiali - punta a capire se questa tendenza violenta all'interno della *performance art* cinese si ispiri all'Occidente, o se invece nasca per altri motivi legati alla sensibilità cinese. Inoltre, obiettivo di questo lavoro, è comprendere quali siano le ragioni alla base dell'introduzione, dopo l'autolesionismo, di materiali non convenzionali e, infine, determinare se tali azioni possano essere considerate eticamente accettabili.

1. *Performance Art* violenta cinese e occidentale: influenza reciproca o realtà a sé stanti?

Attorno agli anni '60 e '70 del secolo scorso in America e in Europa si afferma quella che ad oggi è conosciuta come *performance art*. Alcuni artisti cominciano a sviluppare una tendenza alla violenza e alle rappresentazioni cruente, che a partire dagli anni '80 si diffonderà anche in Cina. A tale proposito, viste le continue influenze presenti tra Oriente e Occidente, viene da chiedersi: la *performance art* violenta occidentale si è ispirata a usanze e a culture straniere? La *performance art* violenta cinese si è ispirata a sua volta a quella occidentale, oppure tale violenza è dovuta ad un *background* politico-sociale prettamente cinese? Obiettivo di questo primo capitolo sarà trovare risposta alle suddette domande.

1.1. Le origini della *Performance Art*

A seguito di un lungo processo di influenze iniziato negli anni '20 del '900 costituito dall'intrecciarsi di diverse arti performative come danza e teatro, tra gli anni '60 e '70 si afferma il genere artistico di *performance art* come la conosciamo oggi in Occidente.¹

La *performance* in questo periodo riflette il rifiuto di materiali convenzionali quali tele, pennelli e scalpelli da parte dell'arte concettuale e vede i *performer* fare del proprio corpo il mezzo attraverso cui fare arte.² La disposizione di pittura e materiali vari è sostituita dalla carne pura:³ tale cambiamento rappresenta lo sviluppo artistico più significativo degli anni '70.⁴

Il corpo diventa il massimo mezzo di espressione poiché l'arte concettuale non mira a rappresentare il tempo, lo spazio e il materiale, ma fa bensì di essi esperienza; essi non sono – in questo caso – il prodotto dell'arte, ma il processo; il corpo è il veicolo attraverso questo può avvenire.⁵

La *performance* si rivela quindi lo strumento ideale per materializzare i concetti artistici:⁶ ad esempio, idee relative allo spazio potrebbero essere interpretate in un ambiente reale proprio come

¹ Cfr., RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Cina, Everbest Printing Co. Ltd., 2011, p. 7-9, 121-122; Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 11.

² RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Cina, Everbest Printing Co. Ltd., 2011, p. 152.

³ Rob La Frenais, "The Pit and The Pendulum: An Anatomy of Real Performance", *Relikte & Sedimente*, 1993 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 245.

⁴ Ira Licht, *Bodyworks*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1975 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 251.

⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Cina, Everbest Printing Co. Ltd., 2011, p. 153.

⁶ *Ibidem*.

nel formato bidimensionale che caratterizza la tela; il tempo potrebbe essere suggerito dalla durata di una *performance* o tramite l'aiuto di schermi e di *video feedback*.⁷ Le rappresentazioni dal vivo acquisiscono uno spessore sensoriale che supera quello attribuito alla scultura, in termini di texture dei materiali o di collocazione dell'oggetto nello spazio.⁸ La *performance* è così vista come un mezzo di riduzione dell'alienazione presente tra l'artista e lo spettatore, poiché sia il pubblico che il *performer* vivono l'esperienza dell'opera simultaneamente.⁹

In questo periodo il corpo assume una funzione fondamentale, tant'è che le dimostrazioni che lo utilizzano come mezzo artistico divengono note come *body art*.¹⁰ Tuttavia, si tratta di un termine estremamente ampio che lascia spazio ad una vasta varietà di interpretazioni: mentre alcuni artisti utilizzano il proprio corpo come materiale artistico, altri si posizionano contro muri, angoli, o in spazi aperti facendo di sé sculture umane nello spazio.¹¹ Proprio in questo periodo di sperimentazione, all'interno del suddetto genere artistico, si sviluppa una tendenza alla violenza e alle rappresentazioni cruente, molte volte ricorrendo anche all'utilizzo di pratiche quali riti, sacrifici umani, circoncisione, pittura corporale, scarificazione, tatuaggi e *piercing*.¹²

Per introdurre questo discorso è necessario fare una premessa: molti critici e studiosi d'arte hanno discusso dell'utilizzo del corpo come mezzo artistico, definendo questa pratica come una sorta di linguaggio.

Lea Vergine nel suo libro *Il corpo come linguaggio: la body-art e storie simili* pubblicato nel 1974 sostiene che alla base della *body art* è possibile scoprire il bisogno insoddisfatto di amore, come Vergine lo definisce: si tratta del bisogno di essere amati per ciò che si è e per ciò che ognuno desidera essere; la necessità di un amore definito "primario".¹³ Tale concetto è strettamente legato alla definizione filosofica del corpo come mezzo di percezione. Maurice Merleau-Ponty sostiene infatti:

Sia che si tratti del corpo altrui o del mio proprio corpo, ho un solo modo di conoscere il corpo umano: viverlo, e cioè far mio il dramma che lo attraversa e confondermi con esso.¹⁴

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 152.

¹⁰ *Ivi*, p. 153.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 12.

¹³ Lea Vergine, "Bodylanguage", *Art & Artists*, Settembre 1974 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 236.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 253 in citato in Lea Vergine in "Bodylanguage", *Art & Artists*, Settembre 1974 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 236.

Allo stesso modo Sartre afferma:

Dans chaque projet du Pour-soi, dans chaque perception, le corps est là, il est le Passé immédiat en tant qu'il affleure encore au Présent qui le fuit. Cela signifie qu'il est à la fois point de vue et point de départ : un point de vue, un point de départ que je suis et que je dépasse à la fois vers ce que j'ai à être.¹⁵

Inoltre, nel 1971 Cindy Nemser cita Merleau-Ponty all'interno del suo articolo "Subject-Object Body Art" dicendo:

Notre corps n'est pas dans l'espace comme les choses : il l'habite ou le hante, il s'y applique comme la main à l'instrument, et c'est pourquoi, quand nous voulons nous déplacer, nous n'avons pas à le mouvoir comme on meut un objet. Nous le transportons sans instruments, comme par une sortie de magie, parce qu'il est notre et que, par lui, nous avons directement accès à l'espace. Il est pour nous beaucoup plus qu'un instrument ou un moyen : il est notre expression dans le monde, la figure visible de nos intentions. Même nos mouvements affectifs les plus secrets, les plus profondément liés à l'infrastructure humorale, contribuent à façonner notre perception des choses.¹⁶

Seguendo il discorso filosofico della percezione corporale ed il bisogno insoddisfatto di amore definito da Lea Vergine, la critica sostiene infatti che tale lacuna si trasformi successivamente in quell'aggressività che caratterizza queste azioni, eventi, sequenze fotografiche e *performance*.¹⁷ Tale violenza è infatti solitamente definita "autobiografica": invece di fornire allo spettatore una storia ed un personaggio, l'artista stesso diviene sia storia che personaggio.¹⁸ Proprio a questo riguardo, Amelia Jones, all'interno del suo libro *Body Art: Performing the Subject* cita Merleau-Ponty, il quale nella sua opera postuma *Il visibile e l'invisibile* del 1964

Embeds vision in touch, touch in vision, and their chiasmic crossing is the flesh of the world/the body itself: differentiating modes of vision (color and visibles) is a *tissue* that is [...] "a *flesh* of things". The chiasmus is the "doubled and crossing situating of the

¹⁵ Jean Paul Sartre, *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Parigi, Gallimard, 1943, p. 390, 391 citato in Lea Vergine in "Bodylanguage", *Art & Artists*, Settembre 1974 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 236.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", *Revue de Métaphysique et de Morale*, Ottobre-Dicembre, 1962, No. 4, p. 403 citato in Cindy Nemser in "Subject-Object Body Art", *Arts Magazine*, Settembre 1971 in Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 38.

¹⁷ Lea Vergine, "Bodylanguage", *Art & Artists*, Settembre 1974 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 236.

¹⁸ *Ibidem*.

visible in the tangible and of the tangible in the visible”, and the *flesh of the visible* indicates the carnal being – at once subjective and objectified. There is a “reciprocal insertion and intertwining” of the seeing body and the visible body: we are both subject and object simultaneously, and our “flesh” merges with the flesh that is the world. There is no limit or boundary between the body and the world since the *world is flesh*.¹⁹

Inoltre, in *Fenomenologia della percezione* del 1945, Merleau-Ponty afferma che il corpo non è diviso dalla mente, ma costituisce invece lo “spazio espressivo” attraverso cui vivere il mondo. Al contrario di altri oggetti, il corpo non può essere diviso dal sé, così come non può esprimere o significare “the modalities of existence in the way that stripes indicate rank, or a house-number a house: the sign here does not only convey its significance, it is filled with it”.²⁰

Il tentativo dell’artista di funzionare in maniera differente o alternativa è espressione del desiderio di eliminare l’abituale posizione di prestigio che il suo ruolo comporta. Si tratta anche di un tentativo di liberare il campo delle relazioni interpersonali dalle forme di alienazione continuamente prodotte da arte e cultura, le quali contribuiscono a rendere le relazioni frustranti e non-emancipatorie. La competitività, la distruttività e il senso di colpa che accompagnano gli artisti sono esasperati dalla civiltà dell’automazione.²¹ Perciò, trarre piacere da una condizione di dolore fisico, unito al desiderio di una relazione tra artista e pubblico, elimina il sospetto che il messaggio da comunicare da parte del *performer* sia oscuro o segreto.²² Qui entra in gioco la funzione fondamentale del pubblico: quest’ultimo è necessario al completamento dell’evento; dev’essere coinvolto in un’esperienza collettiva finalizzata alla riconsiderazione del proprio quotidiano e alla riflessione sul proprio comportamento. Ciò è considerata la fine della contemplazione passiva: il pubblico viene ora ritenuto un elemento di risonanza.²³ La relazione tra pubblico e artista diviene infatti una relazione basata sulla complicità: l’artista porge la sua mano allo spettatore e il successo dell’operazione dipende da come e da quanto quest’ultimo è disposto ad accettare. A questo punto la gestualità dell’artista assume significato solo nel momento in cui le sue azioni sono riconosciute da parte dello spettatore: ha bisogno di percepire che gli altri sono recettivi nei suoi confronti, che sono disposti ad accettare le sue provocazioni e che otterrà da essi riscontro. È quindi indispensabile che il pubblico collabori al fine che egli si senta confermato nella sua identità.

¹⁹ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 41. Enfasi nell’originale.

²⁰ *Ivi*, p. 39.

²¹ Lea Vergine, “Bodylanguage”, *Art & Artists*, Settembre 1974 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 237.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Oltre alla questione dello spettatore, Lea Vergine presenta poi un'importante domanda: in che misura quest'arte del dolore può creare uno spazio in cui gli individui possono incontrarsi l'uno con l'altro al fine di creare una forma di comunicazione globale e inclusiva? In che misura quest'anti-arte è in grado di trasformarsi in una reale possibilità di cambiare il linguaggio artistico?²⁴

Tornando quindi al concetto di “amore” formulato da Lea Vergine, il filosofo Sartre ne dà una sua definizione: egli sostiene che sia il desiderio di collocarsi al di fuori dell'intero sistema di valori creato dagli altri e che tale sia considerata la condizione necessaria per qualsiasi nuova valorizzazione.²⁵ François Pluchart, riguardo alla *body art*, dichiara infatti:

It is exclusive, arrogant and intransigent. It has no relation whatever with any supposed artistic form unless the latter has first declared as sociological and critical. It upsets, rejects and denies the old inherent aesthetic and moral values contained in, or assumed to be belonging to artistic practice, since the power of speech should replace here all other prerequisites of art.²⁶

Il corpo è difatti l'agente fisico appartenente all'esperienza quotidiana. È produttore di sogni, trasmettitore e ricevitore di messaggi culturali, creatura di abitudini, macchina dotata di desiderio, deposito di ricordi, attore nel teatro del potere, tessuto di affetti e sentimenti, nonché sito di trasgressione per eccellenza dei vincoli di significato o di ciò che la società ritiene normale.²⁷

Per questo motivo la *performance art* è considerata dai critici un elemento modernista all'interno di un ambiente artistico estremamente conservatore di cui sfida i canoni tradizionali.²⁸ Infatti, verso la fine degli anni '70, gli artisti abbandonano modeste messe in scena di sé stessi per esporre il proprio corpo ad atti di violenza e autolesionismo:²⁹ personaggi come Gina Pane e Marina Abramović utilizzano la violenza auto inflitta per fare luce su questioni riguardanti abusi di tipo domestico e internazionale, identità e i rituali della vita di tutti i giorni.³⁰ Tale violenza definita da Peggy Phelan come “*ordeal art*”³¹ si è guadagnata un'importante posizione come

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ François Pluchart, *L'Art Corporel*, Parigi, Editions Galerie Stadler, 1975, p. 4, 5 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 218.

²⁷ Nelly Richard, “The Rhetoric of The Body”, *Art & Text*, No.21, Maggio-Giugno 1986 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 244.

²⁸ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 21.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Elizabeth Edgeworth Sickerman, Master thesis, *Into the Limits: The artist, the audience, and the practice of self-inflicted violence in performance art*, Florida State University, College of Fine Arts, 2018, p. 2.

³¹ Il termine “*ordeal*” in inglese significa “calvario”. “*Ordeal art*” sta quindi a significare quel genere di *performance art* che comporta grande sforzo e resistenza fisica.

sottogenere all'interno del mondo della *performance*,³² tuttavia la natura violenta è una costante che caratterizza l'uomo da sempre. Suddetta questione sarà quindi analizzata in modo più approfondito nella sezione seguente.

1.2. Violenza: Insita nella natura dell'uomo o scatenata da fattori esterni?

La violenza viene definita da molti filosofi parte della natura dell'uomo. Tuttavia, Nam C. Kim nel suo saggio "Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity", si chiede se gli atti violenti siano da attribuire alla condizione umana, oppure se siano il frutto dello sviluppo culturale e, quindi, di comportamenti che possono essere controllati, mitigati e abbandonati.³³ L'uomo è violento per natura o tale violenza è strettamente legata a fattori esterni?

Secondo alcuni studi antropologici, cacciare, uccidere ed altri comportamenti aggressivi costituiscono tratti biologici ereditati dagli antenati ominidi cacciatori, mentre molti antropologi sono tutt'oggi convinti che siano determinati dall'ambiente circostante e da fattori culturali, non trattandosi, così, di caratteristiche naturalmente possedute.³⁴

Dart definisce infatti l'australopiteco

Confirmed killers: carnivorous creatures that seized living quarry by violence, battered them to death, tore apart their broken bodies, dismembered them limb from limb, slaking their ravenous thirst with the hot blood of victims and greedily devouring livid writhing flesh.³⁵

In un suo trattato del 1953, Dart esordisce citando una frase del calvinista R. Baxter del XVII secolo che recita: "di tutte le bestie, l'uomo-bestia è la peggiore. Per sé stesso e per gli altri è il nemico più crudele".³⁶ Secondo Matt Cartmill la violenza umana possiede radici antichissime. Egli sostiene infatti che l'uomo sia scimmia di natura, maledetto, da più di sei milioni di anni, da un raro patrimonio, un demone Dostoevskiano: il fatto che sia noi che i nostri antenati siamo preda di

³² Elizabeth Edgeworth Sickerman, Master thesis, *Into the Limits: The artist, the audience, and the practice of self-inflicted violence in performance art*, Florida State University, College of Fine Arts, 2018, p. 2, 3.

³³ Nam C. Kim, "Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity", *Reviews in Anthropology*, Vol.41, No.4, 2012, p. 239.

³⁴ Raymond Dart, "The Predatory Transition from Ape to Man", *International Anthropological and Linguistic Review*, No. 1, 1953, p. 209 citato in Robert W. Sussman, "Exploring Our Basic Human Nature: Are Humans Inherently Violent", *Anthro Notes*, Vol.19, No.3, Autunno 1997, p. 2.

³⁵ Robert W. Sussman, "Exploring Our Basic Human Nature: Are Humans Inherently Violent", *Anthro Notes*, Vol.19, No.3, Autunno 1997, p. 3.

³⁶ *Ibidem*.

istinti analoghi di aggressività è prova delle origini antiche di questo fenomeno.³⁷ L'antropologo Marshall Sahlins, dimostra inoltre come individui separati da aree ed epoche differenti sembrano condividere la percezione della natura umana come intrinsecamente violenta.³⁸

In realtà, tale violenza che caratterizza naturalmente l'essere umano ha bisogno di alcuni "input", ovvero stimoli esterni, per emergere. Hannah Arendt, nella sua opera *Sulla Violenza*, sostiene che questa, senza provocazione, è "naturale". Se ha perso la sua "giustificazione", in sostanza la sua funzione, diventa "irrazionale", e a quanto pare tale è la ragione per cui gli uomini possono essere più "bestiali" degli altri animali.³⁹ L'uomo è definito infatti dalla Arendt "*animal rationale*". Secondo tale definizione null'altro ci distingue dalle altre specie animali se non l'attributo addizionale della ragione. La scienza moderna ha fatto molta strada nel dimostrare che l'uomo condivide tutte le altre facoltà con varie specie del regno animale, a parte il dono della capacità di pensiero, il quale lo rende la bestia più pericolosa. È proprio l'uso della ragione che ci rende pericolosamente "irrazionali", poiché essa è prerogativa di un "essere originariamente istintuale".⁴⁰

Si può così dire che la violenza umana scaturisce dal dualismo creato dalla ragione e dai fattori esterni che la stimolano. Ma quali sono questi fattori esterni, queste cause, che stimolano la ragione dell'uomo rendendolo la più feroce delle bestie? È risaputo che la violenza scaturisce da un fine: Hannah Arendt afferma infatti che la violenza è per natura strumentale e che, come tutti i mezzi, ha bisogno di una guida e di una giustificazione per giungere al fine che persegue.⁴¹ Basti pensare al tempo delle persecuzioni o delle crociate dell'anno mille: i templari si recarono in Medio Oriente con l'obiettivo di eliminare coloro considerati infedeli al fine di realizzare un paradiso terrestre⁴² e allo stesso modo, al tempo dei romani, i cristiani venivano perseguitati poiché la loro religione veniva ritenuta illegale⁴³ ed era quindi necessario che fosse bandita. In eguale maniera, il martirio si presenta come una forma di violenza finalizzata ad affermare e difendere la propria fede in Cristo, prova di perfezione dell'animo caritatevole,⁴⁴ o ancora, il processo di colonizzazione implicava stermini e azioni sanguinose orientate all'appropriazione di vantaggi economici e

³⁷ Matt Cartmill, "Hunting Hypothesis of Human Origins" in *History of Physical Anthropology: An Encyclopedia*, F. Spencer, 1997, p. 108, 109 citato in Robert W. Sussman, "Exploring Our Basic Human Nature: Are Humans Inherently Violent", *Anthro Notes*, Vol.19, No.3, Autunno 1997, p. 2.

³⁸ Nam C. Kim, "Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity", *Reviews in Anthropology*, Vol.41, No.4, 2012, p. 241.

³⁹ Hannah Arendt, *Sulla Violenza*, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, p. 75-76.

⁴⁰ *Ivi*, p. 76.

⁴¹ *Ivi*, p. 64.

⁴² Dik Van Arkel, *The drawing of the Mark of Cain: A Socio-historical Analysis of the Growth of Anti-Jewish Stereotypes*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 388.

⁴³ Geoffrey Ernest Maurice de Ste. Croix, "Why were the early Christians persecuted?", *Past & Present*, No.26, Novembre 1963, p. 18. L'autore sostiene che l'elemento essenziale di condanna dei cristiani sia l'illegalità della cristianità.

⁴⁴ Patrick Clark, "Is Martyrdom Virtuous? An Occasion for Rethinking the Relation of Christ and Virtue in Aquinas", *Journal of the Society of Christian Ethics*, Vol.30, No.1, 2010, p. 153.

geografici. Allo stesso modo, tali iniziative erano finalizzate a civilizzare popoli ritenuti essere rimasti all'età della pietra attraverso una "missione di civilizzazione".⁴⁵ Infine, anche la Seconda Guerra Mondiale fu un genocidio finalizzato all'eliminazione di una razza considerata impura e inferiore, "il veleno universale di tutti i popoli".⁴⁶

Secondo Pinker, la sensibilità e la morale attuali impedirebbero le brutalità perpetrate dagli Europei in passato. Tuttavia, nonostante i modi possano cambiare, molti degli stessi problemi fondamentali esistono ancora oggi e la violenza emerge tuttora date le circostanze e le condizioni adatte. Come specie, siamo tutt'oggi in grado di partecipare ad atti violenti proprio come lo eravamo secoli fa.⁴⁷ Nel corso della storia sono stati fatti innumerevoli sforzi per abbandonare l'aggressività, stabilire la pace e promuovere la stabilità. Tuttavia, nonostante questo impegno, la violenza persiste come un "idra mitico" – come lo definisce Nam C. Kim - caratterizzata solamente da alcune sfumature differenti.⁴⁸ Ad oggi, infatti, vi sono ancora alcuni episodi che rievocano violenze ormai considerate appartenenti al passato: è questo il caso dell'attuale questione israelo-palestinese, facente richiamo al fenomeno di colonizzazione, mentre legato al razzismo è il caso di nominare il fenomeno di *Black Lives Matter*.

Ciò che invece è rimasto invariato da secoli è l'utilizzo della violenza come mezzo per denunciare una situazione sociopolitica che rende l'individuo insoddisfatto o scontento. Tale fenomeno è rimasto immutato sino ad oggi: dove vi è ragione che le condizioni potrebbero cambiare e non cambiano, scattano allora rabbia e violenza.⁴⁹ Tale è stata, ed è tuttora, la premessa per qualsiasi rivolta accaduta nella storia: dalla Rivoluzione francese nel 1789 alla rivolta dei Boxer in Cina del 1900, sino ad arrivare ad episodi appartenenti alla storia recente quali le rivolte di Los Angeles nel 1992 o le sommosse delle banlieue nel 2005.

Siffatto discorso è direttamente applicabile alla *performance art*. Anche la rappresentazione di atti violenti può divenire il mezzo tramite cui denunciare una situazione sociopolitica insoddisfacente, tant'è che l'antropologo Neil Whitehead sostiene che rappresentare atti di violenza non è solo "a proposito" di essa, bensì parte della violenza stessa.⁵⁰

Dopo essere quindi giunti alla conclusione che la violenza, oltre essere insita nella natura dell'uomo e costituire uno dei suoi caratteri naturali,⁵¹ è anche stimolata da fattori esterni, la

⁴⁵ Ehiedu E.G. Iweriebor, "The Colonization of Africa", *Africana*, 2011, p. 4.

⁴⁶ Mordecai Schreiber, *Explaining the Holocaust: How and Why It Happened*, Eugene, Orlando, Wipf and Stock Publishers, 2015, p. 9.

⁴⁷ Nam C. Kim, "Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity", *Reviews in Anthropology*, Vol.41, No.4, 2012, p. 249.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Hannah Arendt, *Sulla Violenza*, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, p. 78.

⁵⁰ Nam C. Kim, "Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity", *Reviews in Anthropology*, Vol.41, No.4, 2012, p. 250.

⁵¹ Hannah Arendt, *Sulla Violenza*, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, p. 79.

domanda da porsi ora è: perché la *performance art* in Cina e in Occidente assume questa piega violenta? Vuole forse denunciare una situazione sociopolitica insoddisfacente o dietro rappresentazioni del genere si celano altri motivi?

1.3. *Performance Art* violenta occidentale e rito: un'influenza esterna o semplice similitudine?

Durante gli anni '60 e '70, periodo in cui all'interno del genere artistico della *performance art* occidentale si afferma un'inclinazione legata alla violenza, viaggiare diventa molto comune: è necessario, infatti, ricordare la nascita del movimento *hippie*, i cui membri danno origine alla tendenza di compiere viaggi, soprattutto in Oriente, in luoghi quali India e Nepal, molto gettonati a causa del grande interesse nutrito nei confronti delle filosofie orientali.⁵²

È interessante notare come molte *performance* violente afferenti ad autolesionismo, scene sanguinose e sottomissione inscenate da alcuni artisti occidentali a partire dagli anni '70 facciano riferimento a riti appartenenti a culture straniere. Pare infatti che molte civiltà non occidentali utilizzino il corpo come mezzo per accedere ad una conoscenza millenaria tramite l'utilizzo di rituali sciamanici, *trance* e allucinazioni.⁵³ Viene quindi da chiedersi: tale fenomeno rappresenta il risultato di viaggi e di imitazioni di queste usanze, oppure si tratta di semplici somiglianze? È proprio suddetta questione che verrà presa in esame in questa sezione studiando alcuni artisti occidentali che hanno aperto la strada della *performance* violenta a stampo rituale.

Uno dei primi è Hermann Nitsch (1938 -) che, insieme a Günter Brus (1938 -) e Otto Mühl (1925-2013), fonda l'Azionismo Viennese e sottopone il proprio corpo a oscenità e aggressività.⁵⁴ Il linguaggio simbolico di tale corrente, ispirato al trattamento brutale del corpo umano in battaglie, campi di sterminio ed esperimenti medici barbarici condotti durante le due Guerre Mondiali, è caratterizzato da massacri, torture, operazioni e sacrifici.⁵⁵ I lavori proposti dai membri dell'Azionismo Viennese per molti si sono dimostrati troppo difficili da assimilare e sono stati spesso neutralizzati tramite marginalizzazione, mitologizzazione o omissione dalla storia dell'arte. Il pubblico, così come molti critici, solitamente ha trovato questo tipo di *body art* disturbante, definendolo così psicotico ed esibizionista, un'aberrazione della storia dell'arte.⁵⁶

⁵² Nazami Kozak, "Cultural visitors and local residents' interactions: hippies movement at Sultanahmet in the 1960s", *Anatolia, An International Journal of Tourism and Hospitality Research*, Vol. 29, No. 2, 2018, p. 10.

⁵³ Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 14.

⁵⁴ François Pluchart, "Risk as the Practice of Thought", *Flash Art*, 1978 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, Vol. 29, No. 2, 2000, p. 219.

⁵⁵ Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 12.

⁵⁶ *Ibidem*.

A partire dal 1961-62 le azioni viennesi si intensificano diventando sempre più sistematiche e vedono l'introduzione, da parte dell'artista, di cadaveri di agnelli nelle proprie *performance*. Il successivo evento fondamentale per l'Azionismo Viennese ha luogo il 19 dicembre 1962, nell'appartamento di Mühl in *Augartenstrasse*. Qui Nitsch realizza la 1° *Azione di Abreazione* dove, per la prima volta, il protagonista diviene il corpo stesso dell'artista, "crocefisso" e cosparso di sangue, uova, pittura, mentre nel frattempo avvengono processioni accompagnate da urla estatiche. Il tutto culmina nello smembramento dell'agnello, come atto sacrificale.⁵⁷ A partire da questa data, Nitsch converte le sue azioni, fino a qui esclusivamente pittoriche, in azioni performative di questo stampo.⁵⁸ Successivamente tale *performance* prenderà il nome de *Il Teatro delle Orge e dei Misteri* (fig. 1) in cui entrano a fare parte materie organiche come sangue, carcasse di animali, corpi (dell'artista e dei partecipanti-attori).⁵⁹ Egli vuole costruire un atto rituale estetico, definito dalla forma dell'arte, che rievochi però le prime culture sacrificali. Antichi riti Dionisiaci e Cristiani vengono rimessi in atto in contesto moderno: il *Teatro delle Orge e dei Misteri* di Nitsch viene riprodotto in diverse occasioni a intervalli regolari durante gli anni '70. Una tipica *performance* aveva la durata di sette ore: l'inizio era accompagnato da musica ad alto volume e successivamente Nitsch dava ordine di cominciare la cerimonia. Un agnello macellato, sistemato a testa in giù come se crocefisso, veniva poi portato sul palco da alcuni assistenti e successivamente smembrato: interiora e secchi di sangue venivano rovesciati sul corpo di una donna o un uomo svestiti, sopra ai quali era appeso il cadavere dell'animale.⁶⁰ Tali attività scaturivano dalla credenza di Nitsch secondo cui l'istinto aggressivo dell'uomo era stato represso e mutato dai media. Anche il rituale di uccisione degli animali, a detta dell'artista, così naturale per l'uomo primitivo, era stato rimosso dall'esperienza moderna.⁶¹

Tuttavia, alcune culture non occidentali praticano ancora sacrifici animali in nome di determinate divinità. È questo il caso del *Gadhimai*, una festività che ha luogo in Nepal considerata la più grande macellazione di massa di animali sul pianeta.⁶² L'evento, della durata di due giorni, si tiene da 260 anni a Bariyarpur: centinaia di migliaia di fedeli hindu vi partecipano, convinti che il sacrificio animale possa compiacere la dea Gadhimai e portar loro fortuna.⁶³ In tale rituale è possibile osservare una somiglianza con la *performance Il Teatro delle Orge e dei Misteri* di Nitsch: durante il *Gadhimai* milioni di animali vengono confinati in uno spazio chiuso in presenza

⁵⁷ Matilde Teggi, Tesi di Laurea Magistrale, *Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli*, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2020, p. 12.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 35.

⁶⁰ RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Cina, Everbest Printing Co. Ltd., 2011, p. 164.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Swati Gupta, "Mass animal sacrifice begins despite outcry from activists", *CNN*, 2019. Accesso effettuato il 2 Giugno 2021, 17.05. <https://edition.cnn.com/2019/12/03/world/gallery/gadhimai-festival-intl-hnk-scli/index.html>.

⁶³ *Ibidem*.

di uomini muniti di armi dalle lame smussate e vengono poi inseguiti al fine di essere sgozzati e decapitati, causando loro una morte lenta e dolorosa.⁶⁴ L'utilizzo dell'agnello sventrato e l'atto di utilizzarne poi il sangue all'interno della *performance*, oltre a riprendere riti Dionisiaci e Cristiani, richiama anche l'atrocità dell'atto rituale del *Gadhimai*. Il rito, essendo un vero e proprio massacro, è estremamente cruento e, allo stesso modo, l'azione di Nitsch sembra proprio farvi riferimento.

Successivamente, Marina Abramović (1946 -), famosa per *performance* nelle quali mette a dura prova il proprio corpo, nel 1974 realizza *Rhythm 0* (fig. 2).

Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che possono essere usati a piacere su di me. Io sono l'oggetto. Durante la performance mi assumo la totale responsabilità. [...] Concludo la mia ricerca sul corpo conscio e inconscio. Lista di oggetti sul tavolo: pistola, ago, zucchero, proiettile, spilla da balia, sapone, vernice blu, forcina, torta, pettine, spazzola, tubo di metallo, campana, benda, bisturi, frusta, vernice rossa, lancia di metallo, rossetto, vernice bianca, confezione di lamette, coltellino tascabile, forbici, forchetta, penna, piatto, profumo, libro, calice, cucchiaio, cappello, cerotto, cotone, fazzoletto, alcol, fiori, foglio di carta bianco, medaglia, fiammiferi, coltello da cucina, stola di pelliccia, rosa, martello, paio di scarpe, candela, sega, sedia, acqua, pezzo di legno, lacci in pelle, sciarpa, accetta, gomito, specchio, bastone, cavo di metallo, bicchiere, osso di agnello, zolfo, quotidiano, uva, fotografica Polaroid, pane, olio di oliva, piuma, vino, rametto di rosmarino, catene, miele, mela, chiodi, sale.⁶⁵

Vengono messi a disposizione del pubblico settantadue oggetti da utilizzare a proprio piacimento sul corpo dell'artista. Le azioni che ognuno degli spettatori è libero di compiere nei confronti della *performer* rappresentano un modello in cui lo stesso corpo assume il duplice valore di oggetto in balia del potere dell'altro ("gli oggetti possono essere usati a piacere su di me; io sono l'oggetto") e, al medesimo tempo, soggetto di un'affermazione di presenza.⁶⁶

Commentando la *performance*, Abramović riporta che all'inizio il pubblico giocava con lei, ma successivamente divenne sempre più aggressivo. Furono sei ore di terrore: le tagliarono i vestiti, la ferirono con un coltello vicino al collo e ne bevvero il sangue, la posarono mezza nuda sopra al tavolo e le infilarono una lama in mezzo alle gambe. Alla fine, qualcuno afferrò la pistola, la caricò e gliela mise in mano puntandogliela alla testa per vedere se avesse ceduto alla pressione

⁶⁴ Elisa Norelli, "Nepal, Gadhimai Festival: The world's largest religious sacrifice of innocent animals", *Oipa.org*, 2014. Accesso effettuato il 2 Giugno 2021, 18.07. <https://www.oipa.org/international/appeals-gadhimai/>.

⁶⁵ Marina Abramović, *The Cleaner*, Venezia, Marsilio, 2018.

⁶⁶ Maria Cristina Addis, "The body of evidence. Martirio e performance art secondo Marina Abramović", *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Vol. 15, No.30, 2020, p. 254.

e premuto il grilletto.⁶⁷ A quel punto la *performance* fu interrotta. Anche relativamente a *Rhythm 0* è stato possibile trovare una similitudine con un rituale africano, che in questo caso sarebbe forse meglio definire un'usanza dalle caratteristiche però rituali: il *debt bondage*. In Africa quando una famiglia deteneva un debito nei confronti di terzi, questi ultimi avevano il diritto di schiavizzare qualche membro affinché il prestito non fosse ripagato.⁶⁸ Colui che doveva sdebitarsi

Must unconditionally work for the lender and do everything that is demanded of him, whether it is field-work, house work or weaving; he must obey. The lender would also punish the person who seems to avoid work without adequate reasons... he may imprison him, beat him, have pepper strewn in his eyes, or take away his food. He does this [...] to impress upon the individual being punished the importance of doing everything the lender asks of him.⁶⁹

Il debitore era quindi costretto ad obbedire al creditore e quest'ultimo aveva il diritto di fare del suo "schiavo" ciò che voleva. Il meccanismo presente nella *performance* e nel rito è molto simile: proprio come il pubblico durante *Rhythm 0* di Marina Abramović era libero di fare qualsiasi cosa al corpo dell'artista utilizzando gli oggetti messi a disposizione, così il creditore coinvolto nel *debt bondage* aveva il diritto di fare del debitore ciò che desiderava.

Due anni dopo *Rhythm 0*, il 30 ottobre 1976, Gina Pane (1939 – 1990) realizza la *performance Io mescolo tutto* (fig. 3). L'azione, tenutasi presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, consiste in due giovani che si lanciano una pallina su un tavolo appoggiato al muro, mentre l'artista, servendosi di una scheggia di un vetro andato in frantumi, si incide sull'avambraccio il disegno di alcuni pezzi di un gioco trovati per terra.⁷⁰

Gina Pane è infatti famosa per praticare spesso autolesionismo durante le proprie *performance*: il significato di tali azioni è incanalato dagli effetti dei fenomeni perturbanti che crea facendo violenza su sé stessa. Le ferite, le bruciature e le lacerazioni dei vasi sanguigni auto inflitte dall'artista svelano e a loro volta generano nello spettatore uno stato di malessere che gli permette di apprendere la causa alla base di tale comportamento.⁷¹

⁶⁷ "Marina Abramović. *Rhythm 0*. 1974", *Moma.org*. Accesso effettuato il 3 Giugno 2021, 15.20. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>.

⁶⁸ Sandra E. Greene, "Spirit possession, ritual self-cutting and debt bondage: an analysis of the testimony of a nineteenth-century West African Priest", *Slavery & Abolition*, Vol. 38, No.4, 2017, p. 754.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Caterina Angelucci, "Vivere il proprio corpo. Le mitiche Azioni di Gina Pane, in mostra a Milano", *ArtsLife.com*, 2018. Accesso effettuato il 4 Giugno 2021, 17.54. <https://artslife.com/2018/11/26/vivere-il-proprio-corpo-le-azioni-di-gina-pane-in-mostra-a-milano/>.

⁷¹ François Pluchart, "Risk as the Practice of Thought", *Flash Art*, 1978 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 221.

Il fattore dell'autolesionismo presente nell'arte di Gina Pane è riconducibile ad alcuni riti, uno tra questi è infatti quello tenutosi in Africa in nome del dio Koku: in un piccolo villaggio africano di nome Zooti gli dèi vengono spesso invocati recitando alcune preghiere durante cerimonie speciali. In questa occasione gli uomini siedono all'ombra di grandi alberi e chiamano il dio Koku a ritmo dei tamburi, successivamente si crea un cerchio, il ritmo si fa sempre più intenso e uno ad uno i devoti cominciano a saltare, urlare e ruotare fuori controllo.⁷² I fedeli vengono posseduti dallo spirito di Koku e ne incarnano la forza e il coraggio. All'improvviso, come se stessero obbedendo a un ordine inudibile, cominciano a tagliarsi le braccia con alcune armi: il sangue esce dalle loro ferite, simbolo di profonda fede nei confronti della divinità e di potenza di quest'ultima.⁷³

Un altro artista preso poi in analisi è Fakir Musafar (1930 – 2018), il quale, tra gli anni '70 e '80, pratica veri e propri rituali sottoforma di *performance* per testare la capacità del proprio corpo di provare o trasformare il dolore.⁷⁴ Si sdraia su lame affilate, sospende e perfora il proprio corpo tramite ganci, perni e chiodi che gli trafiggono le carni. Alle volte si spinge a estremi straordinariamente elaborati al fine di riprodurre in dettaglio rituali di iniziazione o purificazione come il *kavandi-bearing* indiano (fig. 4), in cui il torso è perforato dalle punte di numerose "lance di Siva", oppure la danza del sole di Mandan e Ogala, in cui l'iniziato è appeso tramite alcuni ganci che trapassano la pelle del petto.⁷⁵

Per quanto concerne queste *performance* violente che dagli anni '60 in poi richiamano riti di culture non occidentali, si tenterà ora di capire se tale similitudine sia voluta o se si tratti di semplice casualità.

Il critico d'arte americano Thomas McEvelley nel suo saggio del 1983 "Art in the Dark" discute proprio del fatto che in questi anni l'attività artistica vada oltre i suoi confini tradizionali per esplorare aree prima di allora inviolate e misteriose, tra le quali, secondo McEvelley, rientra anche il rito.⁷⁶ Analizzando l'impiego di pratiche rituali in ambito artistico, McEvelley lo descrive come una forma di appropriazione:

Art has often been thought of as exercising a sort of magic; around 1960, some artists adopted an actual magic procedure – basically a linguistic form of what Sir James Frazer called 'sympathetic magic'. [...] For the magical rite is already an appropriation of a piece of reality into a sheltered or bracketed zone of contemplation; when it is

⁷² Sandra E. Greene, "Spirit possession, ritual self-cutting and debt bondage: an analysis of the testimony of a nineteenth-century West African Priest", *Slavery & Abolition*, Vol. 38, No.4, 2017, p. 753.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ David Graver, "Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain", *Theatre Journal*, Vol. 47, No.1, 1995, p. 51.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Thomas McEvelley, "Art in the Dark", *Art Forum*, Summer 1983 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 222.

reappropriated into the realm of art, a double distancing occurs. [...] The art of appropriation, then, is a kind of shadowy recreation of the universe by drawing it, piece by piece, into the brackets of artistic contemplation.⁷⁷

Gli artisti coinvolti in questa ricerca si sono concentrati soprattutto sull'appropriazione di forme religiose, filosofiche, politiche, popolari e, più recentemente, di stili storico-artistici.⁷⁸

Nel suo saggio, McEvelley utilizza come esempio *Il Teatro delle Orge e dei Misteri* di Hermann Nitsch affermando che faccia riferimento a un rituale Dionisiaco chiamato *sparagmos*, o smembramento, in cui gli iniziati, in uno stato alterato causato da alcol, droghe e danze selvagge, smembrano e mangiano una capra, simbolo del dio Dioniso. Un altro stadio de *Il Teatro delle Orge e dei Misteri* è costituito da un giovane nudo, disteso o in piedi, sotto una carcassa su cui vengono disegnati simboli religiosi, in modo tale che il sangue e le interiora si rovescino su di esso. Nel rito di iniziazione chiamato *taurobolium*, il soggetto, nudo, veniva collocato in una fossa sopra la quale era posizionato un bue, simbolo della divinità, che veniva poi ucciso e smembrato. Quando l'iniziato emergeva ricoperto dal sangue e dalle interiora dell'animale, veniva venerato come il dio rinato, emerso dal grembo terrestre.⁷⁹

Secondo Thomas McEvelley, le *performance* concernenti l'appropriazione di forme religiose si dividono in due gruppi: quelle che selezionano dal Neolitico sacrifici di sangue e fertilità e quelle che selezionano dal Paleolitico calvari e magie sciamaniche.⁸⁰ È probabile che gli artisti facessero riferimento a periodi antichi, tuttavia i richiami a riti di culture non occidentali, come dimostrato, sono molteplici. La combinazione di autolesionismo e aggressività nella riproduzione di azioni considerate tabù trova analogie sorprendenti con alcune attività sciamaniche. Tali motivi, appunto, come sostiene McEvelley, riappaiono in alcune *performance* di artisti che portano l'empatia del pubblico oltre il punto di rottura.⁸¹

Molti *performer* citati in "Art in the Dark" affermano che i riti sciamanici e di iniziazione costituiscono i parallelismi culturali più rilevanti dei loro lavori. Tuttavia, la maggior parte di essi sostiene che il tono delle loro opere ha avuto origine precedentemente, solitamente sotto influenza Freudiana o Jungiana, ed è stato successivamente confermato dallo studio della letteratura sciamanica.⁸²

A fronte di tali affermazioni, si può quindi confermare che è possibile che alcuni artisti si siano ispirati a riti di culture non occidentali, ma resta un fattore incerto. Potrebbe essere plausibile che

⁷⁷ *Ivi*, p. 223.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 224.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

diversi *performer* fossero realmente a conoscenza di tali usanze straniere, probabilmente grazie anche al fatto di aver effettuato viaggi in prima persona in luoghi caratterizzati da culture sconosciute, oppure che ne siano stati influenzati indirettamente da altri artisti. Tuttavia, resta il fatto che non vi è nulla che provi l'incontestabilità di tale influenza

1.4. *Performance Art* violenta in Cina: l'M Group

A partire dagli anni '80 anche in Cina comincia a svilupparsi una tendenza violenta all'interno della *performance art* tramite un gruppo artistico chiamato M Group.

L'M Group nasce nel 1986 durante un periodo di forte sperimentazione artistica. All'inizio del 1985 gli scambi ufficiali con l'Occidente vengono rinnovati: libera dalle restrizioni dei tre anni precedenti,⁸³ l'*avant-garde* fiorisce in tutte le arti e tale fenomeno prende infatti il nome di "Nuova Onda 85".⁸⁴

Nel mese di febbraio dello stesso anno, a Pechino, si tiene la quarta conferenza dell'Associazione degli Scrittori Cinesi al fine di denunciare il conservazionismo e di rivendicare libertà di espressione. Un fenomeno parallelo accade anche nel mondo della *visual art* dove si verifica una grande diffusione di gruppi artistici non ufficiali che si consolidano in un fenomeno nazionale:⁸⁵ l'M Group è uno di questi. Fondato a Shanghai da Song Haidong, l'M Group crea le prime *performance* violente rappresentate in Cina. Il gruppo è costituito esclusivamente da uomini e l'origine del nome è piuttosto interessante: la "M" nel titolo sta per *Man*, *Montage* e *Mophist*,⁸⁶ in italiano "uomo", "montaggio" e "Mefisto". Il significato dei tre vocaboli fa riferimento, in

⁸³ A partire dal 1983 il governo cinese decise di dare inizio alla campagna contro il cosiddetto "inquinamento spirituale". Secondo Deng Xiaoping, lavoratori e letterati dei circoli di studio non avevano interesse per le questioni significative relative processo di fondazione del socialismo e diffusero così teorie astratte sulla natura umana, sul liberalismo borghese e sull'alienazione socialista in Cina. Molti scrittori e artisti erano solamente interessati a mettere in evidenza gli aspetti più oscuri legati al socialismo e a introdurre influenze della cultura occidentale, definita decadente, che includeva libri, film, musica, danza e video pornografici a scopo lucrativo. Tali ideologie, lavori e *performance*, considerati devianti, indebolirono e accrebbero l'indisciplina relativa all'etica lavorativa e rafforzarono la diffidenza di massa nei confronti di socialismo, comunismo e guida del partito. Tale rappresentava la definizione di "inquinamento spirituale" secondo Deng Xiaoping, il quale era infatti un comunista fedele e non un liberale. Per questo motivo aprì le porte della Cina agli stranieri per importare capitali, scienza, tecnologia e tecniche gestionali da paesi avanzati piuttosto che accettare i concetti di individualismo, liberalismo e democrazia. La campagna era così finalizzata all'eliminazione del liberalismo borghese e di questo nuovo stile di vita decadente in quanto considerati elementi dannosi per il popolo cinese, in particolare i giovani. Entro la fine di gennaio 1984 tali restrizioni vennero abolite. (Shu Shin Wang, "The Rise and Fall of the Campaign against Spiritual Pollution in the People's Republic of China", *Asian Affairs: An American Review*, Primavera 1986, Vol. 13, No. 1, p. 47, 49).

⁸⁴ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 101.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 70.

ordine, alla distinzione sessuale del gruppo, all'unificazione di determinazione e volontà nella collaborazione e alla metafora di una figura spettrale,⁸⁷ un demone contro la società industriale.⁸⁸

Il 21 dicembre 1986 l'M Group mette in scena alcune *performance* di natura violenta e, si potrebbe dire, rituale presso lo *Shanghai Cultural Workers Palace* al quale partecipano circa duecento spettatori, in maggioranza membri della scena artistica locale.⁸⁹ Sono due le azioni cruciali rappresentate quella sera: *Ceremony* di Tang Guangming (fig. 5) e *Sense of Violence* di Yang Xu e Zhou Tiehai (fig. 6). La prima *performance* vede Tang Guangming, che indossa solamente una corona di fiori e le mutande, venire bloccato su un supporto di legno da due uomini che successivamente lo colpiscono ripetutamente con dei rami di salice portandolo così al collasso.⁹⁰ La seconda, invece, vede Zhou Tiehai, svestito, alzarsi in piedi e urlare a gran voce: "Nietzsche è morto e io sono il Nietzsche cinese" mentre altri due artisti lo puniscono trafiggendogli la schiena con degli aghi.⁹¹

Entrambe le *performance* sono caratterizzate da violenza, masochismo e sadismo: ogni sorta di atto concernente catene, corde, sospensione o pestaggio ebbe luogo quella sera.⁹²

Nonostante tali azioni esprimano, in modo militante, la ribellione nei confronti delle restrizioni che caratterizzano gli ideali artistici convenzionali, questa sorta di comportamento selvaggio e violento applicato sul corpo degli artisti – finalizzato alla creazione di un nuovo approccio artistico – rivela, intenzionalmente o non, le sofferenze e i turbamenti celati nei loro animi in un periodo a cavallo tra epoche e influenze culturali.⁹³

I membri dell'M Group, all'interno del loro manifesto, sostengono che molte persone ammirano quelli che essi definiscono "artisti fasulli" protetti dall'antico sistema di valori e i relativi lavori vuoti e grezzi.⁹⁴ Perciò, sono convinti che gli artisti debbano abbandonare la propria "torre d'avorio" e immergersi nel mondo reale interagendo con persone reali.⁹⁵

Abandon those artificial inventions, discard your haughty airs that hold your nose up, stop every experiments that appear individualistic but is in fact to develop your abnormality, put an end to those rambling fantasies that tend to exceed society and yourself, correct all distorted, rebellious mindset and abnormal behavior that are against social morality and responsibility, resist the confined lifestyle... Re-evaluate quotidian

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Yan Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020, p. 197.

⁸⁹ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 70.

⁹⁰ Yan Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020, p. 197.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 216.

⁹³ *Ivi*, p. 216-217.

⁹⁴ *Ivi*, p. 214.

⁹⁵ Yan Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020, p. 197.

lifestyle, shoulder sacred responsibility, participate with society and real life, and be an everyman and normal person.⁹⁶

Il manifesto critica, inoltre, i punti di vista estremi sostenuti dai modernisti, i quali dimostrano una forma di individualismo totalmente differente che causa alienazione e disordine e che incoraggia un ritmo di vita selvaggio inerente alle società industrializzate.⁹⁷ L'atteggiamento dell'M Group, in aperto contrasto con la natura umana capitalista e industrializzata, ha come obiettivo quello di sconvolgere gli individui, privandoli della loro sicurezza legata all'esistenza materiale.⁹⁸ L'M Group si aggrappa al dogma per cui gli artisti dovrebbero rispettare l'uomo e la vita, poiché la vita stessa è arte. I componenti del gruppo sono inoltre convinti di dover salvaguardare sé stessi, prima di tutto come membri comuni della società⁹⁹ ed è proprio tramite il loro processo creativo che tentano di rompere con le definizioni tradizionali di spazio e tempo create dall'uomo e designate da etichette quali "moderno", "orientale", "occidentale", "musica", "teatro", "cinema", "pittura" poiché convinti che queste generino barriere.¹⁰⁰

I corpi degli artisti sottoposti a violenza manifestano l'agonia fisica e spirituale, nonché un senso rituale in memoria di coloro che hanno perso la vita dieci anni prima durante la Rivoluzione Culturale, così come la perdita, da parte degli artisti stessi, di vitalità e creatività, il tutto messo in atto attraverso violenza, sadismo e masochismo radicale.¹⁰¹

Le azioni inscenate dall'M Group potrebbero ispirarsi alle *performance* di artisti quali Marina Abramović, Gina Pane, Hermann Nitsch, in quanto durante gli anni '80 la Cina si apre all'Occidente. Tuttavia, non vi è nulla che provi tale aspetto. Ciò di cui si può essere certi e che accomuna l'M Group agli artisti occidentali precedentemente menzionati è che la violenza che caratterizza queste *performance* sia legata ad un *background* sociopolitico. La messa in scena del dolore e della faticenza diventa una strategia cruciale al fine di imprimere le sofferenze psichiche, sia dell'individuo che della collettività, sullo schermo comune.¹⁰²

Come sostiene la storica d'arte Kathy O'Dell, artisti come Gina Pane e Marina Abramović utilizzano l'autolesionismo al fine di "reveal symbolically the structure of agreements that we make as we try to come to terms with an unsettling, indeterminate consciousness of our own

⁹⁶ Song Haidong, "Gei Wang Xiaojian de Xin" (*A Letter to Wang Xiaojian*), 14 Ottobre 1987, in Gao Minglu, Zhou Yan, Wang Xiaojian, Shu Qun, Wang Mingxian, Tong Dian, *Zhongguo Dangdai Meshushi: 1985-1986 (A History of Chinese Contemporary Art: 1985-1986)*, Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 1991, p. 384 citato in Yan Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020, p. 197.

⁹⁷ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 214.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p. 215, 216.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 216.

¹⁰¹ Yan Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020, p. 198.

¹⁰² Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 32.

bodies”.¹⁰³ O’Dell sostiene, inoltre, che l’impiego di pratiche masochiste nella *body art* degli anni ’70 sia una risposta alla rottura del cosiddetto contratto sociale, inteso come insieme di leggi che sanciscono i doveri e i diritti degli esseri umani, rappresentata dalle atrocità della guerra del Vietnam.¹⁰⁴

Ancora, Kristine Stiles nel suo saggio “Survival Ethos and Destruction Art” del 1972 afferma che la società occidentale e le sue produzioni estetiche più interessanti continuano a perpetrare il costume della distruzione. Tuttavia, sostiene: “art that once reflected, mirrored and passively represented the abstract conventions and patterns of knowledge now actively presents the literal embodiment of psychic wounds, urban bedlam and militarized consciousness at the crisis core of terminal culture”.¹⁰⁵ In questi termini, il corpo, essendo la metafora primaria per la percezione della società,¹⁰⁶ detiene la possibilità di diventare un simbolo, sia estetico sia sociale, che commuta il potere politico.¹⁰⁷

È proprio questo ciò che accomuna gli artisti occidentali e gli artisti cinesi tra gli anni ’70 e ’90: entrambi utilizzano la *performance art* violenta per segnalare una situazione sociopolitica che rende il popolo scontento. Nel caso dell’ambiente cinese, l’M Group si serve di questo tipo di azioni per denunciare un’élite artistica rimasta strettamente legata ai canoni tradizionali del mondo dell’arte. Tuttavia, il discorso è legato ad un *background* più ampio: già a partire dalla Nuova Onda 85 gli artisti sono alla ricerca di nuovi mezzi di espressione trovandosi in un periodo di apertura e forte cambiamento e l’M Group tenta di trovare un linguaggio alternativo proprio tramite la *performance* violenta. La voglia di rivoluzione e di novità che caratterizza questo momento permea anche la *China/Avant-Garde Exhibition*, prima mostra di arte sperimentale cinese, che ha luogo al Museo di Arte Nazionale Cinese di Pechino dal 5 al 19 febbraio 1989.¹⁰⁸ La tensione e il desiderio di riforma che caratterizza gli artisti facenti parte della Nuova Onda 85 e che partecipano alla *China/Avant-Garde Exhibition* sono gli stessi che porteranno poi all’incidente di Piazza Tiananmen il 4 giugno dello stesso anno, evento al quale prenderanno parte anche coloro che avevano esposto le proprie opere alla mostra sopracitata.

¹⁰³ Kathy O’Dell, *Contract with the skin*, University of Minnesota Press, 1998, p. 16 citato in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 32.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Kristine Stiles, “Survival Ethos and Destruction Art”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 14, No.2, Primavera 1992 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 228.

¹⁰⁶ Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 230.

¹⁰⁷ Kristine Stiles, “Survival Ethos and Destruction Art”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, No.2, Primavera 1992 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 228.

¹⁰⁸ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 141.

Tale discorso costituisce la premessa necessaria per introdurre l'argomento che verrà trattato nel capitolo successivo.

1.5. Conclusioni

A fronte delle argomentazioni prese in analisi all'interno del capitolo e dopo avere messo a confronto le *performance* di artisti occidentali quali Marina Abramović, Hermann Nitsch e Gina Pane con riti appartenenti a culture non-occidentali e con le prime forme di *performance art* violenta messe in scena in Cina dall'M Group a metà degli anni '80, si può quindi affermare che, nonostante non si abbia la certezza che gli artisti occidentali si siano ispirati a forme rituali di popoli stranieri, ciò che accomuna la *performance art* violenta occidentale degli anni '70 e '80 e le prime azioni introdotte dall'M Group è che entrambe utilizzano questo tipo di linguaggio per denunciare e far prendere così coscienza allo spettatore della situazione sociopolitica in cui l'individuo non si riconosce e che desidererebbe cambiare. Gli artisti di *body art*, alternando tra stati di intense sensazioni fisiche ed estremo distacco mentale, tentano così di trasmettere un messaggio sugli aspetti spaventosi e pericolosi della società.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Cindy Nemser, "Subject-Object Body Art", *Arts Magazine*, Settembre 1971 in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, p. 234.

2. Anni '90: Dalla violenza fisica all'introduzione di materiali eticamente condannabili

A partire dagli anni '90, l'inclinazione violenta introdotta in Cina dall'M Group è soggetta a una crescita sempre più frequente: in questo periodo vengono infatti praticate azioni estremamente cruente sia afferenti alla *body art* che slegate da essa. Questo momento vede l'introduzione di materiali nuovi, inusuali e anticonvenzionali, all'interno del mondo della *performance* tanto da sollevare, fra pubblico e critici d'arte, diversi dibattiti di stampo etico-morale. Quali sono queste azioni e questi nuovi materiali sconvolgenti e perché gli artisti decidono di utilizzare proprio questi per esprimersi? Tale questione verrà esaminata all'interno del seguente capitolo.

2.1. *Body art* estrema: dalla violenza autoinflitta alla morte per l'arte

A seguito della riapertura di molte accademie a fine anni '70, diversi artisti cominciano a lavorare insieme mettendo in scena manifestazioni di gruppo e *performance* collettive. Tuttavia, è solo attorno agli anni '90 che un numero sempre crescente in Cina comincia a produrre lavori più incentrati sugli aspetti legati a una particolare azione (*xingdong* o *xingwei*).¹¹⁰ La *performance art* cinese degli ultimi due decenni è, alle volte, caratterizzata da un tono leggero e ironico, con *performance* che si svolgono all'interno della sfera pubblica, mentre altri lavori implicano dolore auto inflitto o azioni rituali di resistenza.¹¹¹

Nonostante la *performance art* cinese contemporanea sia molto simile alla *body art* degli anni '60, i *performer* cinesi spesso considerano il proprio corpo non come oggetto estetico da utilizzare per la produzione artistica – com'è concezione della *body art* occidentale – ma piuttosto come corpo rituale associato non solo alle circostanze sociali contemporanee, ma anche a questioni di natura filosofica più ampie legate al significato dell'essere umani.¹¹² Il corpo e la mente sono trattati come un unico elemento e tale “totalità” corporea si trova in contatto diretto con l'ambiente circostante o con la situazione sociale in cui opera. Questo ruolo rinforza la nozione secondo la quale la funzione fisica del corpo e il suo comportamento nella società siano dipendenti l'uno

¹¹⁰ Thomas J. Berghuis, “Flesh Art: Performance and Body Art in Post-Mao China”, *Chinese-art.com*, Dicembre 2001. Accesso effettuato il 1 Luglio 2021, 16.12. web.archive.org/web/20020225054523/http://www.chinese-art.com/Contemporary/volumefourissue5/flesh.htm.

¹¹¹ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 278.

¹¹² *Ibidem*.

dall'altro.¹¹³ Analogamente, secondo la nozione daoista il sistema del corpo rappresenta un paesaggio: esso porta la nostra esistenza corporea in contatto con l'universo intero.¹¹⁴

Secondo Thomas Berghuis, similmente a quanto già affermato, al complesso utilizzo del corpo nell'arte contemporanea può essere attribuita una lettura più articolata: invece di trattarsi solamente del contenuto artistico, gli artisti utilizzano il corpo come tela, pennello, cornice e piattaforma del proprio lavoro.¹¹⁵ Questo tipo di arte va oltre alla semplice produzione di un oggetto e utilizza invece il corpo come mezzo per creare *real time performance art*, concetto che, secondo lo studioso, può essere racchiuso al meglio nel termine *flesh art*.¹¹⁶

L'enfasi sul ruolo del corpo dell'artista in relazione alle circostanze sociali e fisiche non è importante solamente per l'artista stesso, ma per la società in generale.¹¹⁷

Il contesto socioculturale, che esula dall'intenzione del *performer*, è un fattore cruciale in quanto la *performance* ha un forte impatto sul pubblico. Proprio per tale ragione questo tipo di arte è stata a lungo proibita in Cina: ciò non ha impedito agli artisti di esprimersi liberamente, ma li ha effettivamente incoraggiati a scegliere la *performance art* come uno dei mezzi più potenti tramite cui esprimere le proprie critiche sociali.¹¹⁸ Tuttavia, è solo nei primi anni '90 che gli artisti della cosiddetta *apartment art*¹¹⁹ cominciano a rendersi conto che, a causa della pressione dovuta sia alle circostanze politiche sia alla società di consumo in forte crescita, non posseggono altro se non la propria privacy e il proprio corpo. Quest'ultimo, in particolare, rappresenta l'unico mezzo di espressione personale libero da restrizioni: gli artisti possono punirsi e ferirsi arbitrariamente testando la propria resistenza.¹²⁰

A inizio anni '90 la *performance art* può essere messa in atto solamente all'interno di spazi privati: le azioni di questo periodo sembrano tracciare una traiettoria che va dallo scioccare lo spettatore al testarne l'umanità.¹²¹ La *performance art* utilizza diversi modi particolarmente

¹¹³ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 37.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 122.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 37.

¹¹⁸ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 278.

¹¹⁹ Nell'arte contemporanea cinese tra gli anni '80 e '90 si sviluppa un fenomeno particolare: l'*apartment art*. Gli artisti restano a casa e utilizzano il proprio spazio privato per fare arte. La casa rappresenta un contesto diverso da quello dello studio: gli artisti lavorano a stretto contatto, oltre che condividere uno spazio, con i propri membri famigliari. L'*apartment art* cinese è diversa dalla *conceptual art* globale: è concettuale, ma allo stesso tempo è parte della vita dei vicini e degli artisti stessi. Nell'*apartment art* cinese non esistono limiti in termini concettuali, di categoria o relativi al fatto di come l'arte dovrebbe essere. (Madeline Eschenburg, "Archiving Apartment Art: An Interview with Gao Minglu", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 16, No. 7, 2017, p. 59).

¹²⁰ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 278.

¹²¹ *Ivi*, p. 278, 279.

cruenti al fine di catturare l'attenzione del pubblico,¹²² uno dei quali è l'autolesionismo, messo in pratica per le prime volte in questo periodo dall'artista Zhang Huan (1965 -).

Zhang Huan, insieme ad altri artisti quali Ma Liuming (1969 -) e He Yunchang (1967 -), crea una serie di *performance* nell'East Village di Pechino, all'interno della propria abitazione e in zone circostanti, che includono tematiche quali il sesso e le questioni di genere e pratiche quali, per l'appunto, la sofferenza fisica.¹²³ Zhang Huan a partire dal 1993 inscena infatti una serie di *performance* e, nonostante le critiche sempre maggiori, continua a estendere l'uso del proprio corpo attraverso numerose azioni masochiste e di autolesionismo,¹²⁴ al fine di esprimere i sentimenti legati alla vita attraverso il corpo e la relazione con l'ambiente circostante.¹²⁵ Se i *performer* degli anni '80 si considerano martiri e predicatori detentori di una funzione sociale, gli artisti del Beijing East Village reputano sé stessi comuni membri della società che esaminano le esperienze della vita quotidiana.¹²⁶

Zhang Huan sostiene infatti

What I am actually most interested in are people at their most ordinary, during typical daily moments when they are most prone to being overlooked. This is also what constitutes the original material for when I create, such as, when we are sitting on the couch talking, smoking, in bed resting, going to work every day, eating, shitting, and so on. In these daily activities we find the nearest thing to what humanity is, the most essential human thing – the question of the human spirit, the quest to discover how we relate to the environment we exist in.¹²⁷

Una delle *performance* in cui Zhang Huan usa violenza sul proprio corpo è *65 kg* (fig. 7) del 1994. Per tale azione l'artista cuce insieme circa un centinaio di materassi lasciando tra uno e l'altro uno spazio di pochi centimetri in modo da coprire totalmente le pareti del suo studio/abitazione e provocando, se calpestati, una sensazione sgradevole e innaturale.¹²⁸ Al centro della stanza i materassi costituiscono una struttura che ricorda un letto sopra la quale posiziona

¹²² *Ivi*, p. 278.

¹²³ *Ivi*, p. 279.

¹²⁴ Thomas J. Berghuis, "Flesh Art: Performance and Body Art in Post-Mao China", *Chinese-art.com*, Dicembre 2001. Accesso effettuato il 30 Luglio 2021, 17.45. web.archive.org/web/20020225054523/http://www.chinese-art.com/Contemporary/volumefourissue5/flesh.htm.

¹²⁵ Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 279.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Zhang Huan, "A Personal Account of *Twelve Square Meters*" citato in Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011, p. 279.

¹²⁸ Kong Bu, "Zhang Huan in Beijing" in Melissa Chiu, Kong Bu, Eleanor Heartney, *Zhang Huan: Altered States*, Charta and Asia Society, 2007, zhanghuan.com. Accesso effettuato il 24 Luglio 2021, 17.07. http://www.zhanghuan.com/wzME/info_28.aspx?itemid=1104.

una piastra elettrica su cui si trova una padella di acciaio simile a quelle per uso ospedaliero. Zhang Huan, nudo, è sospeso a faccia in giù tramite delle catene fissate ad una lastra di ferro sospesa a tre metri da terra al centro della stanza. Una cintura di pelle gli tiene la testa ferma, mentre due dottori gli prelevano 250 ml di sangue dal corpo.¹²⁹ Al fine di stimolare ulteriormente la sensazione di disagio per gli spettatori, prima che la *performance* inizi viene spruzzato del disinfettante in modo che l'odore permei la stanza. Il sangue dell'artista cola dal suo corpo sino ad una sacca dalla quale passa poi alla padella posta sulla piastra riscaldata creando un odore nauseabondo.¹³⁰

Zhang Huan descrivendo la *performance* afferma:

The title *65kg* refers to my weight or, more precisely, to the actions of a body with this weight conducted in specific environmental conditions. The room in the old and dilapidated house where I lived served as both the living room and my studio. Besides a small bed in the corner, it was filled with various things I had collected for my installation projects. The room was dimly lit by a small lamp clamped on the bed. One night when I came back very late and turned on the light, I found that the light cast the shadow of everything up onto the ceiling. All of a sudden, an idea came to my mind. I said to myself, "I have been sleeping on this small bed for too long. Why couldn't I sleep right under the roof?" I was really excited by that idea and started to work it out. [...] So I asked my assistants to tie my naked body with a thick iron chain and to hang me from the roof beam. A doctor was there helping to transfer 250cc of blood through a plastic pipe from my body down into a pan on an electric stove. The floor was covered with two layers of white quilts of the type found in hospitals. The small room slowly filled with the increasingly pungent smell of my blood and sweat burning in the pan.¹³¹

L'artista sostiene infatti che esprimendo questo senso di auto-tortura all'estremo è in grado di rendere la sensazione il più forte e realistica possibile:¹³² il dolore provato durante le azioni inscenate "gives him the feeling of having two bodies: one that under much pain becomes able to leave the spiritual-self and becomes almost free floating, and one that becomes pure matter, or pure bodily substance",¹³³ e nonostante o forse grazie al dolore provato, alla fine delle *performance* avverte un'intensa sensazione di liberazione dalla paura.¹³⁴ La tendenza alla violenza auto inflitta

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Qian Zhijian, "Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China", *Art Journal*, Vol. 58, No. 2, 1999, p. 66, 67.

¹³² *Ivi*, p. 64.

¹³³ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 110, 111.

¹³⁴ Qian Zhijian, "Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China", *Art Journal*, Vol. 58, No. 2, 1999, p. 64.

non costituirebbe, secondo Zhang Huan, solamente un problema personale: si tratterebbe infatti di un fenomeno comune, soprattutto nelle circostanze della Cina degli anni '90.

In the suburban area of Beijing where we live, there also live thousands of peasants who come from all over the country to make a living selling vegetables. Every morning they have to get up at four o'clock for their work. I believe they wish they could have more time to sleep, like the rest of us. But they can't. If one has to do something one doesn't want to do, that is a kind of self-torturing. Everybody has this tendency. Some are conscious of it, while others don't want to admit it.¹³⁵

L'artista sostiene inoltre che, nonostante possa sembrare che egli voglia costringere il pubblico ad assistere a spettacoli del genere, la verità è che nessuno può sfuggire a tale crudeltà, né gli spettatori né tantomeno sé stesso.¹³⁶ Una volta che il pubblico varca la soglia del luogo di esecuzione della *performance*, anch'esso prende parte alla scena che si spiega davanti ai loro occhi. Non hanno nessun posto dove fuggire, allo stesso modo in cui non possono scappare dalla realtà.¹³⁷ L'odore del sangue rappresenta quindi un richiamo che stimola e rafforza ulteriormente la presa di coscienza della schiettezza della crudeltà a cui stanno assistendo.

A tale proposito l'artista afferma:

When I looked down onto the audience from where I was hung, I felt as if they were just as bound as I was. They, too, had nowhere to escape. However scared they were, they couldn't leave. They seemed paralyzed by the fear and by their stronger desire to look. Some of them even fainted when they saw the blood. But they didn't leave. Some peasants from the neighborhood stood watching behind the windows, I am sure they were really scared. But at the same time they seemed to be eager to know what was going on inside.¹³⁸

Dichiara inoltre che preferisce mettere il proprio corpo in condizioni fisiche fuori dal comune che qualsiasi altro individuo non sperimenterebbe mai di sua iniziativa.¹³⁹ Solo in tale situazione l'artista è in grado di vivere la relazione tra corpo e spirito: nella *performance* Zhang Huan prova a far sì che la mente abbandoni il corpo così da dimenticare l'ambiente circostante. In quel momento non sente alcun dolore, tuttavia, la mente non può davvero abbandonare il corpo,

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ivi*, p. 67.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ivi*, p. 68.

ma continua a tornarvi: è proprio quando ciò accade che questa elabora in maniera ancora più profonda ciò che il corpo ha vissuto. Tale sensazione rende ancora più consapevoli della crudeltà della realtà.¹⁴⁰

Durante la seconda metà degli anni '90, la tendenza a porre enfasi sul corpo in azione, sulla resistenza fisica e sulla trascendenza del corpo per esplorare concetti relativi ad esso in relazione all'ambiente che lo circonda¹⁴¹ non viene praticata solo da Zhang Huan, ma anche da altri artisti quali He Yunchang (1967 -) e Yang Zhichao (1963 -).

Nel 1999, durante l'azione *Dialogue with Water* (fig. 8), anche He Yunchang esegue pratiche autolesioniste. In suddetta *performance*, dalla durata di 90 minuti, l'artista è sospeso a testa in giù da una gru sopra al fiume Lianghe, nello Yunnan:¹⁴² divide il fiume in due con un coltello, creando così un "taglio" di 4,500 metri¹⁴³ e profondo 30 centimetri. Su ciascun braccio ha un'incisione profonda 1 millimetro in modo che il proprio sangue defluisca dalle braccia al fiume, mescolandosi così alla corrente veloce.¹⁴⁴

Gao Minglu definisce He il migliore tra i *performer*, dopo Zhang Huan, che si concentra sul linguaggio del corpo.¹⁴⁵ Tuttavia, ciò che rende i suoi lavori diversi dalla violenza auto inflitta di Zhang Huan è che "He Yunchang is not interested in exploring his own psychology or his willpower to endure pain. Instead, he directs the language of masochism toward symbolization and socialization".¹⁴⁶

Secondo la critica Maya Kóvskaya è evidente che nel tentativo di He Yunchang di realizzare l'impossibile vi sia un "*ethos* di accettazione della vita".¹⁴⁷ La morte non è un argomento contemplato nella sua arte, nonostante sia al corrente del fatto che possa essere una conseguenza delle proprie azioni. Sono appunto questo spirito e questa fede nella perseveranza individuale in situazioni disperate che distinguono la *performance art* di He Yunchang da quella di qualsiasi altro artista.¹⁴⁸

Nel 2000 Yang Zhichao mette in scena due azioni particolarmente cruente e dolorose: *Iron* (fig. 9) e *Planting Grass* (fig. 10). In *Iron* l'artista viene marchiato con un numero di

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 113.

¹⁴² Tong Puiyin, Tesi di Dottorato, *An Account of Development of Performance Art in China from 1979-2010*, Londra, University of the Arts London, 2012, p. 154.

¹⁴³ La lama del coltello, a contatto con l'acqua per 90 minuti, crea un taglio di 4,5km. Ovvero, il fiume, per la durata della *performance*, scorre contro la lama per una lunghezza di 4500m.

¹⁴⁴ Tong Puiyin, Tesi di Dottorato, *An Account of Development of Performance Art in China from 1979-2010*, Londra, University of the Arts London, 2012, p. 154.

¹⁴⁵ Wang Meiqin, "The Primitive and Unproductive Body: He Yunchang and His Performance Art", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 13, No. 4, 2014, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

identificazione, proprio come un animale.¹⁴⁹ Le fotografie della *performance* mostrano Yang Zhichao prima sdraiato a pancia in giù su una panca e successivamente lo ritraggono mentre viene marchiato a fuoco con un pesante marchio, riportante quindici cifre, pressato sulla spalla destra.¹⁵⁰

Nello stesso anno, in occasione della mostra *FUCK OFF* curata da Ai Weiwei (1957 -) e Feng Boyi (1960 -), l'artista realizza l'azione *Planting Grass*, durante la quale due infermiere impiantano tre ciuffi d'erba sulla schiena dell'uomo senza avergli prima somministrato nessun tipo di anestesia.¹⁵¹ La *performance* è simbolo del concetto secondo cui il corpo si trova più a suo agio con la tecnologia che con la natura: il proprio corpo, rigettando l'erba e la terra impiantatevi, ha sviluppato una grave infezione che lo ha lasciato profondamente deturpato. Attraverso *Planting Grass* Yang Zhichao cerca di trasmettere al pubblico la violenza della natura di fronte all'oppressione e all'inerzia della tecnologia: più l'uomo è dominato dai processi tecnologici, più smette di combattere per la propria indipendenza.¹⁵²

Attraverso queste metafore ingegnose Yang Zhichao commenta la natura contingente della relazione tra il corpo e la realtà che ci circonda: consapevole della globalizzazione e del suo potere sull'individuo, sa che a Pechino il corpo costituisce “a hard-drive embellished with the products of industry”.¹⁵³ È proprio in mezzo alla massa omogenea di questa città dai neon abbaglianti che l'idea di Yang Zhichao prende forma, alimentata dagli effetti di un'epoca dell'informazione e dai tentativi, da parte di stato e tecnologia, di controllare il corpo.¹⁵⁴

Se i lavori di He Yunchang e Yang Zhichao, nonostante l'autolesionismo e gli spettacoli cruenti, non contemplino il tema della morte in alcun modo – come afferma Maya Kóvskaya – lo stesso non si può dire per l'artista Qi Li (1967? – 1992) che il 9 dicembre 1992 realizza l'azione *Ice Burial*. Secondo il curatore Yu Yeon Kim, l'artista avrebbe messo in scena la sepoltura durante il solstizio d'estate, il giorno più lungo dell'anno 1992,¹⁵⁵ ricoprendo il proprio corpo di ghiaccio in modo tale da scambiare il calore di questi con il freddo e tentare così di sacrificare la vita attraverso la *performance*.¹⁵⁶ Visto che non vi è nessuna fonte diretta o alcun tipo di registrazione dell'azione, non vi è certezza del fatto che Qi Li l'abbia messa in scena volutamente senza prendere le opportune precauzioni. Tuttavia, in un articolo intitolato “The Body East” di Eleanor Heartney, la critica d'arte sostiene che *Ice Burial* sia la *performance* più estrema in assoluto degli ultimi

¹⁴⁹ Josh Willcocks, “Body of Sediton: Yang Zhichao and Art that Hurts”, *theartifice.com*, 2013. Accesso effettuato il 30 Luglio 2021, 10.54. <https://the-artifice.com/yang-zhichao-and-art-that-hurts-china/>.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 152.

¹⁵² Josh Willcocks, “Body of Sediton: Yang Zhichao and Art that Hurts”, *theartifice.com*, 2013. Accesso effettuato il 30 Luglio 2021, 10.54. <https://the-artifice.com/yang-zhichao-and-art-that-hurts-china/>.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 70.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 70, 71.

tempi: l'artista avrebbe affermato che si sarebbe sdraiato senz'abiti sopra una lastra di ghiaccio scambiando il calore corporeo con il freddo sino alla morte.¹⁵⁷ Pertanto, è possibile supporre che Qi Li abbia condotto un sacrificio volontario realizzando l'azione senza indossare indumenti che lo potessero proteggere dal freddo e salvarlo dalla morte.¹⁵⁸

La *performance* è così incentrata sull'estremismo e punta ad eseguire la cerimonia di sepoltura in maniera realistica e dettagliata, piuttosto che costituire un mero test dei limiti corporei.¹⁵⁹ È opportuno ipotizzare che Qi Li si identificasse con la *lost generation* di artisti dell'epoca e fosse alla ricerca del miglior mezzo per esprimere le proprie frustrazioni: la *performance* funge da rituale per porre fine alla vita dell'artista come offerta sacrificale.¹⁶⁰

Silvia Fok, nel suo libro *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, utilizza la similitudine della figura di Qu Yuan,¹⁶¹ simbolo del suicidio per la patria. Secondo Sing Lee e Arthur Kleiman, infatti, il suicidio di Qu Yuan può essere interpretato come un atto morale a riprova del fatto che persino la morte sarebbe preferibile ad un'esistenza vissuta in condizioni politiche inaccettabili.¹⁶² Pertanto, il suicidio del poeta potrebbe essere interpretato sia come critica che come atto di resistenza. In questo modo, implica l'effetto paradossale del "vivere morendo": vivere non a livello fisico, ma su un piano morale e culturale.¹⁶³ È quindi opportuno pensare che Qi Li, sebbene avesse espresso il desiderio di morire per l'arte, abbia compiuto il suicidio per sfuggire ad una situazione sociopolitica insoddisfacente alla pari della figura di Qu Yuan, continuando così a vivere su un piano spirituale. Il fatto che Qi Li, attraverso *Ice Burial*, sia arrivato a morire rappresenta forse la *performance* più cruenta e inquietante, non tanto per la visione di sangue o violenza, ma piuttosto per il tragico risultato. Il fatto che sia arrivato a questo estremo costituisce una scena ancora più forte e cruda rispetto a quelle precedentemente menzionate.

Tale tendenza da parte degli artisti cinesi di mettere in scena azioni caratterizzate da masochismo e autolesionismo raggiunge quindi l'apice proprio nel decennio tra gli anni '90 e 2000. Questa *flesh art* in cui gli artisti mutilano sé stessi come mezzo di espressione crea la propria reputazione basandosi sulle scene di distruzione che destano nell'osservatore un senso di

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 72.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 72, 73.

¹⁶¹ La rappresentazione di Qu Yuan (338 – 278 a.C.) all'interno dell'arte cinese costituisce il simbolo del suicidio per la patria. Egli era un poeta proveniente dallo stato di Chu del Sud durante il periodo degli Stati Combattenti e molti dei suoi lavori si trovano in un'antologia chiamata *Chu Ci*. Il proprio suicidio al fiume Miluo, quando lo stato di Qin sconfisse quello di Chu nel 278 a.C., rappresenta il simbolo di protesta contro la corruzione dell'epoca. (Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 76, 77).

¹⁶² Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 77.

¹⁶³ *Ibidem*.

risentimento.¹⁶⁴ Secondo Berghuis, il concetto di *potlatch*¹⁶⁵ citato nello studio del dono di Marcel Mauss è fondamentale al fine di comprendere questo tipo di arte: “The potlatch [...] is really nothing more than a gift exchange. The only differences are in the violence, rivalry and antagonism aroused, in a lack of jural concepts, and in a simpler structure”.¹⁶⁶

Tuttavia, a partire dalla fine degli anni '90 i *performer* cinesi cominciano ad andare oltre il proprio corpo: si assiste infatti all'introduzione di materiali decisamente poco convenzionali quali feti, animali e parti di corpi umani per la realizzazione di nuove azioni ancora più scioccanti. È probabile che vi sia molto di più in gioco che semplice caos: ciò che è spesso descritto come barbarico, folle e opera di selvaggi e scapestrati potrebbe portare a una rigenerazione della moralità pubblica,¹⁶⁷ come si vedrà in maniera più approfondita nella sezione seguente.

2.2. L'introduzione di materiali eticamente condannabili alla fine degli anni '90: l'utilizzo di feti e animali all'interno della *Performance Art*

Tra la fine degli anni '90 e l'inizio del 2000 nasce la cosiddetta *shock art*: un movimento artistico caratterizzato dall'utilizzo di materiali altamente controversi, tra cui parti di corpi umani, cadaveri e animali vivi.¹⁶⁸ Il termine viene coniato per la prima volta nel 1999 in risposta ad alcuni lavori esposti alla mostra *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion (Hou ganxing: yixing yu wangxiang 后感性：异性与妄想)*.¹⁶⁹ Come racconta infatti Thomas Berghuis all'interno del suo libro *Performance Art in China*, il gruppo di artisti che dà vita alla tendenza di utilizzare questa tipologia di materiali prende anche il nome di Cadaver Group:

¹⁶⁴ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 122.

¹⁶⁵ Il termine *potlatch* fu adottato dal vocabolario dei gruppi di Nativi Americani della costa nord-occidentale del Nord America da parte del sociologo francese Marcel Mauss. Il termine fa riferimento a sistemi sociali in cui il dono e il “controregalo” costituiscono le basi delle relazioni socioeconomiche tra individui e gruppi all'interno della società. Secondo tale sistema non vengono scambiati solamente beni di valore, proprietà e oggetti di consistente valore economico, ma anche cortesie, intrattenimento, rituali, aiuto militare, donne, bambini, danze e feste. (Eugene Cooper, “The Potlatch in Ancient China: Parallels in the Sociopolitical Structure of the Ancient Chinese and the American Indians of the Northwest Coast”, *History of Religions*, Vol. 22, No. 2, 1982, p. 104). Nel rituale del *potlatch*, definito un rito di distruzione, i protagonisti facevano a gara a chi riusciva a offrire di più, accrescendo così il proprio prestigio a scapito dei contendenti al fine di spezzare o incrinare legami per raggiungere un determinato stato sociale. (Marcel Mauss, *Saggio sul dono: Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002, p. XIII). Per questo motivo, secondo Thomas Berghuis, il concetto di *potlatch* è fondamentale per comprendere l'arte di questo periodo: così come il rito per i Nativi Americani era finalizzato al raggiungimento di un determinato stato sociale, anche gli artisti, tramite questo nuovo linguaggio artistico, tentano di affermarsi all'interno della società e comunicare un tipo di messaggio utilizzando immagini violente e anticonvenzionali.

¹⁶⁶ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 122.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ros Holmes, “Pillars of Fat: The Corporeal Aesthetics of Civilization (Wenming) in Contemporary Art”, *The China Journal*, No. 72, 2014, p. 121, 122.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Since 1998, several artists have produced works that refer to the abject body, using body parts and animal corpses in artworks that range from site-specific installations to performances and real-life happenings that directly confront the sense of audience. These works were first referred to as “shock-art” in 1999. In 2001, the Chinese art critic living in France, Fei Dawei, dubbed Chinese artists who were used (*sic*) corpses in their work the “Cadaver Group” (*shiti qun*).¹⁷⁰

La prima *performance* del genere presa qui in considerazione è *Basics of Total Knowledge No. 4* (1998-1999) di Zhu Yu (1970 -) in cui si assiste all'utilizzo di parti umane. *Basics of Total Knowledge No. 4* si svolge in due fasi, la prima a Pechino nel 1998 e la seconda a Shanghai nel 1999.¹⁷¹ La prima parte, chiamata *Brains Manufacture* (fig. 11), si compie in una stanza del dipartimento di anatomia della facoltà di medicina della Capital University a Pechino il 31 ottobre 1998.¹⁷² Zhu Yu, con l'aiuto di due assistenti, taglia a pezzi sei cervelli umani e successivamente li posiziona all'interno di un frullatore così da ridurli in poltiglia. A seguire, li ripone in vasetti di vetro che sigilla a seguito dell'aggiunta di conservanti.¹⁷³ Ogni confezione è dotata di un'etichetta che riporta la presentazione e il nome del prodotto *Brains No.4* affiancato dall'immagine di un cervello, oltre che l'avviso “non edibile” posto accanto alla data di produzione e al codice a barre. La *performance* ricorda il processo di produzione di una fabbrica alimentare: Zhu Yu tratta i cervelli come normalissima carne processata al fine di produrre cibo in scatola.¹⁷⁴

Successivamente, nell'aprile del 1999, gli ottanta barattoli vengono trasportati a Shanghai e posti su alcuni scaffali nella *Supermarket Exhibition* per la seconda parte della *performance*, *Brains Sale* (fig. 12):

Zhu hired a sales girl to take care of the selling of the brains jars at the price of 98 yuan each and a video was placed next to the product showing the production process of brains paste to the audience. During the first day of the exhibition, five jars were sold. The production and reception of this performance work were similar to that of a commercial product. It corresponded with the idea of the “Supermarket Exhibition” that “Everything is for sale and consumption is the key mechanism of life in Shanghai.” The form of exhibition combined the brains production process shown by the video and brains sales on site.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 114. Enfasi nell'originale.

¹⁷¹ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 142.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Gli spettatori rimangono scioccati dai cervelli in vendita e dal video che documenta il processo di produzione: in un articolo di *Xinmin Weekly (Xinmin Zhoukan)* viene riportato come la maggior parte non riesca a guardare il lavoro direttamente e quindi a terminare la visione del video.¹⁷⁶ Viene citato poi il commento di un osservatore, il quale definisce l'opera tremenda e disgustosa e contesta la necessità di compiere questo genere di operazioni. Un altro giornale, *Xinmin Evening News (Xinmin Wanbao)* nota come la *performance* trasmetta sensazioni terrificanti di primo acchito: tali notizie mostrano come il pubblico fosse altamente irritato e messo alla prova dall'utilizzo di parti di corpo umano come materiale artistico.¹⁷⁷

Dall'utilizzo di parti del corpo si è poi progressivamente passati all'impiego di cadaveri nella loro interezza. È difatti questo il caso delle azioni prese qui in considerazione.

Nell'aprile del 2000 i due artisti Sun Yuan (1972 -) e Peng Yu (1974 -) durante la mostra *Infatuated with Injury (dui shanghai de milian 对伤害的迷恋)*, tenutasi presso l'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino, mettono in scena la *performance Body Link* (fig. 13).¹⁷⁸ Sun Yuan e Peng Yu siedono placidamente su due sedie posizionate parallelamente l'una all'altra, mentre dalle loro braccia si estendono due cateteri intravenosi che permettono al sangue di fluire senza sosta sino a raggiungere la bocca dei cadaveri di due infanti siamesi uniti per l'addome. Non trovando alcuno sbocco, il sangue penetra nell'orifizio e successivamente straripa, sporcando la parte laterale del torso dei gemelli.¹⁷⁹

La studiosa Meiling Cheng afferma:

By physically connecting their adult and vital bodies with those of the dead Siamese twin infants, Sun and Peng consent to having their mortality, humanity, and animality implicated in the process. While their spilt blood visually encodes the lack of reciprocity between live and dead parties, the densely somatic ecology on their stage hints at the equivalent status among all linked bodies. What has kept some of them apart appears to be an ordinary temporal event: death, which always lurks at the corner of our mortal consciousness.¹⁸⁰

Strutturalmente, l'azione può essere paragonata a un sistema circolatorio che, tuttavia, è letteralmente morto:¹⁸¹ la potenza vitale – il sangue, tramite cui i due artisti tentano di dare vita ai

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 143.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Ros Holmes, "Pillars of Fat: The Corporeal Aesthetics of Civilization (Wenming) in Contemporary Art", *The China Journal*, No. 72, 2014, p. 121.

¹⁷⁹ Meiling Cheng, "Down and Under, Up and Over: Animalworks by Sun Yuan and Peng Yu", *Performance Paradigm*, 2008, p. 4.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 19.

¹⁸¹ Meiling Cheng, "Extreme Performance and Installation from China", *TheatreForum*, No. 29, 2006, p. 94.

feti –¹⁸² viene sprecata su coloro che non possono più vedere la luce del giorno, rappresentando il punto di contatto tra questi e Sun Yuan e Peng Yu.¹⁸³

Silvia Fok offre invece una lettura piuttosto profonda dell'azione: per il popolo cinese le relazioni di sangue sono estremamente importanti:¹⁸⁴ il passaggio del fluido corporeo dagli artisti ai feti rappresenta dunque l'importanza dei legami consanguinei. Sun Yuan e Peng Yu creano così un effetto visivo che genera sconcerto – per via dell'utilizzo dei cadaveri – ma possibilmente anche empatia.¹⁸⁵

Un'altra azione che comporta l'utilizzo di feti è *Human Oil* (fig. 14), effettuata da Peng Yu durante la stessa mostra. L'incipit è simile a quello dell'opera appena citata: Peng Yu imbecca il cadavere di un infante posizionato sulle sue gambe, utilizzando un tubicino collegato alla bocca di quest'ultimo, con del grasso umano.¹⁸⁶ L'immagine della donna che nutre un bambino rievoca l'iconografia della maternità. L'apparente tentativo di Peng Yu di nutrire il piccolo viene ulteriormente evidenziato dai dettagli di tale operazione: l'artista prova a somministrare il grasso umano, senza dubbio una sostanza vitale, al corpo di un infante privo dell'epidermide che preserva il tessuto adiposo.¹⁸⁷ Tuttavia, il quadro materno rappresentato in *Human Oil* è predestinato ad essere una farsa per il risultato di un processo precedente: la morte del bambino.¹⁸⁸ Proprio come per *Body Link*, la morte rende impossibile ogni transazione reciproca all'interno della *performance*: la bocca rigida, i muscoli scoloriti e il torso dell'infante deturpato da entrambi i lati non sono in grado di assorbire la sostanza proferita.¹⁸⁹

Secondo Meiling Cheng, il *pathos* dell'azione è reso ancora più profondo da un senso di futilità:

To me, the act of injury resulted from such futility, even more so than from the fact that the artists had transported a dead infant specimen from a hospital's anatomy room to their performance stage. On a deeper level, the piece effected an inversion of normative values associated with life and death. "Human Oil" implied that the effort to revitalize the dead infant caused the injury: the peace of the dead is violated by the burden of life/the living. Such counter-intuitive inversion of values in "Human Oil" served to elicit radically different responses from the viewers: those who objected to the use of dead bodies in art found it to be inauspicious and disrespectful of the dead, whereas those

¹⁸² Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 153.

¹⁸³ Meiling Cheng, "Extreme Performance and Installation from China", *TheatreForum*, No. 29, 2006, p. 94.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 93.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 94.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

who believed “a dead person is only a material substance and no longer a human being” complimented the artist’s innovative choice of art materials.¹⁹⁰

Un’altra azione legata a questo discorso e che vede, di nuovo, l’utilizzo di un feto è *Eating People* (fig. 15) di Zhu Yu. La *performance* ha luogo presso l’appartamento dell’artista il 14 ottobre del 2000 in occasione della mostra *FUCK OFF*. Nessun altro lavoro è tanto controverso quanto *Eating People*, il quale ottiene grande notorietà proprio a causa della sua natura fortemente scioccante.¹⁹¹ Zhu Yu compie il processo di pulizia e cottura a vapore di un feto di sei mesi, procurato presso un ospedale di Pechino, di cui poi si ciba.¹⁹²

I ate the corpse at home. It was steam-cooked with a little salt. I did not eat the visceral. I only ate a little bit, not the whole. The process was complete. As it was very disgusting, I vomited it on the table and had no time to taste it. It was a psychological effect. It was about the process.¹⁹³

La *performance Eating People* è senza dubbio provocatoria, tant’è che la pura azione di mangiare un corpo senza vita crea non poche discussioni relative sia alla legalità di compiere atti di cannibalismo sia all’utilizzo di un cadavere per simili scopi.¹⁹⁴

La questione sollevata da Zhu Yu è infatti legata alla moralità:

One question that always stymies us – That is, why cannot people eat people? Is there a commandment in man’s religion in which it is written that we cannot eat people? In what country is there a law against eating people? It’s simply morality. But, what is morality? Isn’t morality simply something [that] whimsically changes from time to time based on his/her own so-called needs of being human in the course of human progress? From this we might thus conclude: So long as it can be done in a way that does not commit a crime, eating people is not forbidden by any of man or society, laws or religions; I herewith announce my intention and my aim to eat people as a protest against mankind’s moral idea that he/she cannot eat people.¹⁹⁵

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 153.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Fuck Off* (不合作的方式), exhibition catalogue, edited by Hua Tianxue, Ai Weiwei and Feng Boyi, curated by Ai Weiwei and Feng Boyi, organised by Eastlink Gallery Shanghai, 2000, p. 192 citato in Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 156.

¹⁹⁵ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 153.

Passando invece all'introduzione dell'utilizzo di animali o corpi di animali come materiale artistico, la prima azione presa in considerazione è *Skin Graft* (2000) (fig. 16) di Zhu Yu che comincia a lavorarvi mesi prima della sua prima apparizione in pubblico, il 22 aprile 2000 presso la mostra *Infatuated with Injury*.¹⁹⁶ *Skin Graft* fa riferimento al concetto relativo al processo di trasferimento di carne: quello dall'artista ad un altro soggetto.¹⁹⁷ La proposta preliminare per l'azione sopracitata prevede di innestare una porzione di pelle dal corpo dell'artista ad un cadavere all'interno della galleria d'arte, la quale sarebbe stata allestita come sala operatoria. L'artista stesso sarebbe stato colui che avrebbe effettuato l'operazione.¹⁹⁸ In vista di questa proposta preliminare, lo storico d'arte Wu Hung afferma che l'artista deve essere aperto a negoziare con i medici e ottenere il consenso di questi ultimi poiché ciò di cui ha bisogno non è il riconoscimento delle sue capacità tecniche, ma l'accettazione del proprio sistema di valori, non facilmente comprensibile per il corpo di medicina.¹⁹⁹ L'artista, tuttavia, non riesce ad acquisire le competenze necessarie per lo svolgimento dell'intervento, così modifica l'idea iniziale chiedendo ad un medico di prelevargli del sangue e di rimuovere una porzione di pelle, mentre Zhu Yu stesso si sarebbe occupato di innestare quest'ultima sul cadavere all'interno della galleria d'arte.²⁰⁰ Ad ogni modo, l'artista avrebbe dovuto sottomettersi alle leggi legate alle operazioni mediche: il prelievo di sangue e l'innesto di pelle avrebbero dovuto avere luogo all'interno di una struttura ospedaliera.²⁰¹ Si rivolge così a diversi ospedali per sottoporsi all'operazione di rimozione della pelle riuscendo a trovare un accordo con il dipartimento di chirurgia plastica di un ospedale di Pechino: il 24 marzo 2000, dopo una spesa di 1500 yuan e cinquanta minuti sotto ai ferri, Zhu Yu lascia la sala operatoria privo di un lembo di pelle del basso ventre di 12 cm per 4.5 cm.²⁰² Il 3 aprile 2000 affitta poi un letto di ospedale, un supporto per la trasfusione di sangue e un tavolo da operazione e il 6 aprile 2000 si sottopone al prelievo di 200 cc di sangue.²⁰³ In questo periodo l'artista decide, al posto di utilizzare un cadavere, di ricorrere all'uso di un pezzo di maiale acquistato al mercato al fine di impiantarvi poi la sezione di pelle e di trasferirvi il sangue:

The corpse to receive skin and blood turns out to be a piece of pork purchased from the market. Such act has cancelled the original idea of the experiment. Skin grafting and blood transfusion are not treated with functions, both realistic and symbolic, and it is an

¹⁹⁶ Meiling Cheng, "Violent Capital: Zhu Yu on File », *TDR*, 2005, Vol. 49, No. 3, p. 63.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 146.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 147.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

unimaginable “waste.” It becomes something purely absurd that the artist would find it more satisfying.²⁰⁴

A riprova dell’affermazione di Wu Hung, Silvia Fok, parlando di Zhu Yu, sostiene infatti che “this form of representation was absurd and interesting because this kind of futility made him happy. Nevertheless, he also found skin grafting and blood transfusion two distinctive works in that the former was a futile act while the latter a performing one”.²⁰⁵

Il maiale arriva allo spazio espositivo il 22 aprile 2000. Dopo essere stato pulito, l’animale viene posizionato sul letto d’ospedale, bianco come programmato. Zhu Yu prova a trasferirvi il sangue, inizialmente senza riuscirvi, e opta così per inserirvi un tubo in modo che il liquido affluisca.²⁰⁶ Durante il processo, rendendosi conto dell’inutilità dell’atto, decide di sbarazzarsi del sangue. Inizia così ad utilizzare l’equipaggiamento medico per cucire il lembo di pelle sopra la cotenna del maiale.²⁰⁷ La *performance* di Zhu Yu comincia come un’esplorazione ambiziosa della possibilità di interazione diretta tra il proprio e un corpo senza vita, tuttavia, il rimpiazzo di quest’ultimo con una parte di maiale aumenta l’inutilità dell’opera, cancellando così l’effettivo collegamento con il cadavere.²⁰⁸ Ciò simboleggia anche quanto l’azione sia il frutto di un complesso dialogo con la società: il processo di negoziazione con l’ospedale, la firma di un contratto, il pagamento e l’intervento per la rimozione del lembo di pelle accompagnata da fotografie e video contribuiscono a questo progetto artistico interdisciplinare. Il tutto sta a simboleggiare come funziona la società nella Cina contemporanea; vi è spazio per le negoziazioni così da trascendere le barriere tra arte e altre discipline.²⁰⁹

Proseguendo, la seconda opera presa in considerazione è *Jiu* (fig. 17) di Xiao Yu (1965 -). Prodotta per la prima volta per la mostra *Infatuated with Injury* dell’anno 2000, l’azione rappresenta il concetto di ferita (*injury*) tramite la fusione di quest’ultimo con la linea preesistente di esperimenti dell’artista, i quali prevedono la creazione di bio-forme mitiche e innovative.²¹⁰ Le vittime dell’intento crudele di Xiao Yu sono una dozzina di topolini da laboratorio, vivi:²¹¹ vengono cuciti a coppie all’altezza dei fianchi e, successivamente, ciascuna coppia viene posizionata in una boccia di vetro posta sopra ad un vassoio di metallo. All’interno di ogni boccia

²⁰⁴ Wu Hung, “朱昱的“植皮”及其文本” [Zhu Yu’s “Skin Graft” and Its Text]. Provided by Zhu Yu. Personal interview with Zhu Yu, 21 June 2005, Beijing, China citato in Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 147.

²⁰⁵ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 147.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 149.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 147.

²¹⁰ Meiling Cheng, “Animalworks in China”, *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 80.

²¹¹ *Ibidem*.

vi è una ciotola con del foraggio²¹² e accanto a queste un monitor per osservare da vicino il processo di unione dei topolini.²¹³ Una zoografia concisa di *Jiu* identifica gli animali come “small in body size; robust capability in procreation; strong adaptability; inheritors of the future”.²¹⁴

La terza performance di natura zoologica presa in considerazione è *Happy Easter* di Zhu Yu. Nel 2001, in occasione della seconda edizione dell'*International Open Performance Art Festival (Dakai xingwei yishu jie)* a Chengdu, nel Sichuan, Zhu Yu compie un'azione alquanto impressionante: un maiale viene anestetizzato e successivamente sottoposto ad un'operazione a cuore aperto.²¹⁵ L'idea dell'artista sarebbe stata quella di incaricare un chirurgo di aprire il petto del maiale in modo da metterne in mostra il cuore pulsante per poi richiudere la ferita.²¹⁶ Tempo prima, Zhu aveva effettuato un esperimento presso un'accademia di scienze agrarie di Pechino in cui l'operazione era andata a buon fine.²¹⁷ Secondo l'artista, l'animale era così “risorto” – un termine scelto appositamente in allusione al mistero cristiano della risurrezione e, al contempo, un gioco di parole legato al significato letterale di *fu huo* (“di nuovo in vita”) in cinese.²¹⁸ Il maiale dell'azione messa in scena a Chengdu, purtroppo, non è così fortunato: a causa di un errore di calcolo di somministrazione dell'anestesia, si sveglia durante l'operazione, prova a divincolarsi e muore.²¹⁹ Una volta terminata l'azione, Zhu Yu, rattristato dall'accaduto, appende un fazzoletto bianco alla porta della sala operatoria dichiarando la *performance* un fallimento.²²⁰

La quarta opera concernente l'utilizzo di animali è *Dogs that cannot touch each other* (fig. 18) di Sun Yuan e Peng Yu del 2003. I due artisti disegnano e manifatturano otto tapis roulant specifici per cani che sistemano poi in quattro file nella galleria 798 dell'*art district* di Pechino.²²¹ Otto bull terrier vengono posizionati sui tapis roulant, disposti a coppie l'uno di fronte all'altro, cosicché non si possano toccare.²²² Tra un cane e l'altro, in modo tale che non si possano vedere prima della *performance*, viene posizionato un pannello, il quale, una volta rimosso, induce gli animali a correre - attivando così il tapis roulant –²²³ come se si dovessero inseguire e attaccare a vicenda. Il suono dei cani da combattimento che corrono e abbaiano all'interno della galleria è piuttosto spaventoso.²²⁴ L'azione dimostra come essi fungano da sostituti del corpo umano – al

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 206.

²¹⁴ Meiling Cheng, “Animalworks in China”, *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 80.

²¹⁵ *Ivi*, p. 76.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ivi*, p. 77.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 123.

²²² *Ibidem*.

²²³ Meiling Cheng, “Down and Under, Up and Over: Animalworks by Sun Yuan and Peng Yu”, *Performance Paradigm*, 2008, p. 2.

²²⁴ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013, p. 123.

fine di estendere i limiti di rappresentazione – all’interno dell’ambiente della *performance art* nella Cina contemporanea in riferimento a questioni socioculturali.²²⁵

L’utilizzo di animali all’interno del mondo artistico non costituisce un’innovazione particolare. L’artista britannico Damien Hirst già all’inizio degli anni ’90 decide, attraverso la propria arte, di andare oltre i limiti concettuali della natura tramite una serie di installazioni che prevedono l’utilizzo di corpi di animali quali maiali, pecore, mucche e squali in formaldeide.²²⁶ Hirst diviene ampiamente conosciuto grazie a diverse mostre in cui espone opere come *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), *Mother and child divided* (1993) e *This little piggy went to the market, this little piggy stayed home* (1996).²²⁷ In *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (fig. 19) Hirst espone uno squalo tigre in formaldeide all’interno di una vetrina e impiega lo stesso processo per le installazioni *Mother and child divided* (fig. 20) e *This little piggy went to the market, this little piggy stayed home* (fig. 21).²²⁸ Nella prima sono presenti una mucca e un vitello divisi a metà nel senso della lunghezza in modo tale che ogni carcassa occupi in totale quattro vetrine; nella seconda applica lo stesso procedimento, ma utilizzando un maiale.²²⁹ Gli animali impiegati per le installazioni sono stati sezionati perfettamente: non vi è alcuna traccia di sangue o di sventramento che suggerisca brutalità. I corpi sono freddi e igienici e ricordano l’ossessione scientifica e medica per la categorizzazione del mondo naturale, in cui ciò che è caotico e disfunzionale non può essere accettato.²³⁰ Hirst utilizza animali veri per rendere l’arte ancora più reale, così come per accrescere il livello di curiosità morbosa nei confronti di corpi di animali presentati in contesti inusuali.²³¹ la sua arte ha infatti un effetto molto simile a quello della *performance art* violenta cinese. Entrambe creano quello che Rob Bartram, all’interno del suo saggio “Nature, art and indifference”, definisce *mock shock*, concetto che richiama la discussione del filosofo tedesco Walter Benjamin secondo la quale bellezza e repulsione, disgusto e piacere possono facilmente essere allineati nella medesima immagine.²³²

È sicuramente plausibile che gli artisti cinesi si ispirino all’arte di Hirst nell’utilizzo di animali, ciononostante è possibile affermare che le due modalità di trattare i corpi differiscano sensibilmente. Come sostiene infatti il curatore della mostra *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion*, Qiu Zhijie (1969 -), “We had gone beyond him [Hirst] not because we had

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Rob Bartram, “Nature, art and indifference”, *Cultural Geographies*, Vol. 12, No. 1, 2005, p. 1, 5.

²²⁷ *Ivi*, p. 3, 5, 7, 8.

²²⁸ *Ivi*, p. 5.

²²⁹ *Ivi*, p. 7, 8.

²³⁰ *Ivi*, p.8.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 9.

simply followed his direction and had gone further, but because we had developed a different aesthetic orientation on our own".²³³ Hirst si limita a sezionare gli animali e a metterli in formaldeide, un processo che può ricordare l'imbalsamazione animale tipica di alcuni musei e gallerie private di scienze naturali.²³⁴ Inoltre, a livello estetico, l'arte zoologica di Hirst si presenta in modo asettico ed estremamente scientifico, fino a sembrare una riproduzione artificiale e perdere la connotazione macabra tipica della carcassa e del cadavere: mancano infatti gli elementi a questi ultimi riconducibili, come sangue e tagli. Sebbene siano opere di impatto, quelle di Hirst mantengono comunque una sorta di approccio più educativo mirando a creare stupore più che disgusto davanti ai quali lo spettatore può assumere un atteggiamento più distaccato. L'utilizzo della componente animale nella *performance art* cinese, invece, avviene in modo diverso, crudo e violento. Per non menzionare, inoltre, il fatto che gli artisti cinesi utilizzano anche parti del corpo e cadaveri umani, cosa allora non pervenuta nel mondo dell'arte occidentale. Se l'arte di Hirst risulta infatti avere un approccio più scientifico, è parere di chi scrive che non si possa dire lo stesso per quella cinese: i cadaveri non vengono snaturati, al contrario, la loro natura macabra viene accentuata, portata all'estremo. Lo stesso discorso vale per la componente animale: i topi vivi cuciti l'uno all'altro nella *performance Jiu* di Xiao Yu, i cani da combattimento costretti a correre senza sosta l'uno di fronte all'altro in *Dogs that cannot touch each other* di Sun Yuan e Peng Yu e il maiale operato in *Happy Easter* di Zhu Yu rivelano una vena sadica estremamente marcata, ancor più enfatizzata dal fatto che gli animali siano vivi.

La tendenza di utilizzare questo tipo di materiale in Cina prende piede e si afferma definitivamente tramite tre mostre simboliche: *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion*, *Infatuated with Injury* e *FUCK OFF*, tenutesi le prime due nel 1999 e la terza nel 2000. Di queste si parlerà approfonditamente nella sezione seguente.

2.3. La controversia di *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion* e *Infatuated with Injury*

L'introduzione nel mondo della *performance* e dell'arte cinese dei materiali poco convenzionali citati poc'anzi viene sancito da alcune mostre che si svolgono tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000. In questo periodo in Cina si parla di mostre ufficiali (*guanfang*) e non ufficiali (*fei guanfang*), dando per scontato, secondo la logica internazionale, che per

²³³ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 170.

²³⁴ Rob Bartram, "Nature, art and indifference", *Cultural Geographies*, Vol. 12, No. 1, 2005, p. 8.

“ufficiale” si intendano mostre in accordo con il Partito Comunista Cinese e l’ideologia che lo contraddistingue, mentre con “non ufficiale” si pensa a mostre d’arte caratterizzate da opere di protesta nei confronti del Partito e del pensiero di stato di artisti *underground* culturalmente oppressi, non riconosciuti nel proprio paese.²³⁵ Durante gli anni ’90 sembra che lo stato e le burocrazie di partito cinesi abbiano perso il controllo sull’arte e che come risultato si sia quindi arrivati a tale divisione.²³⁶ Come afferma il curatore e critico d’arte Hou Hanru, il modo in cui, a partire dagli anni ’80, il movimento dell’arte contemporanea in Cina diventa incentrato sul problema dell’ideologia porta alla necessità di una “de-ideologizzazione” dell’arte contemporanea cinese.²³⁷ Hou Hanru sottolinea come gli artisti cinesi in quel periodo sentissero il bisogno di dissolvere l’opposizione tra arte ufficiale e non ufficiale in modo da discostarsi da quello che egli definisce *ideologic-centrism*. Infine, afferma che in realtà il termine “arte non ufficiale” non è mai esistito all’interno della reale pratica artistica, nonostante abbia notato che vi sia una chiara resistenza nei confronti della nuova ideologia ufficiale e nei confronti di ciò che definisce “*pressure of ‘otherisation’*”²³⁸ da parte del mercato internazionale e del sistema dei media.²³⁹ Come notato da Clark, la distinzione tra ufficiale e non ufficiale è costituita da diversi elementi privilegiati in modo differente all’interno del medesimo sistema: la più recente distinzione tra le due fazioni è, infatti, rappresentata dal sanzionamento di particolari stili, tecniche e soggetti artistici e da una riproposizione della moralità pubblica e dei controlli del mercato nazionale per mano delle autorità politiche responsabili per l’arte.²⁴⁰

È proprio in tale contesto che si tengono le mostre cruciali per questo tipo di *performance art*. La prima a sancire l’utilizzo di parti e cadaveri umani e corpi di animali è *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion*, tenutasi a Pechino il 9 e il 10 febbraio 1999. *Post-Sense Sensibility* rappresenta l’attività di arte sperimentale più controversa del 1999 in Cina: possiede infatti un tema ben definito ed è stata orchestrata nei minimi dettagli al fine di promuovere una nuova direzione per l’arte cinese contemporanea.²⁴¹ I curatori Qiu Zhijie (1969 -) e Wu Meichun (? -) affermano di avere organizzato *Post-Sense Sensibility* a partire dal 1997²⁴² in risposta ad una sorta di superficialità che permea l’arte cinese contemporanea a partire dalla metà

²³⁵ Thomas J. Berghuis, “Considering Huanjing: Positioning Experimental Art in China”, *positions*, Vol. 12, No. 3, 2004, p. 714.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ivi*, p. 715.

²³⁸ *Otherisation*: vedere o trattare (una persona o un gruppo di persone) come aliene o in maniera completamente diversa da sé stessi. (Oxford, *Lexico.com*. Accesso effettuato il 29 Luglio 2021, 11.50. <https://www.lexico.com/definition/otherize>).

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 715, 716.

²⁴¹ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 165.

²⁴² *Ivi*, p. 167.

degli anni '90.²⁴³ Qiu Zhijie sostiene che la popolarizzazione e la standardizzazione dell'arte concettuale siano degenerate “into a stereotypical taste for minimalist formulas and a penchant for petty cleverness”.²⁴⁴ Dal punto di vista dei curatori, infatti, molti artisti sperimentali cinesi sarebbero stati influenzati dalle teorie astratte degli artisti concettuali occidentali: i loro lavori sarebbero così diventati brillanti, ma noiosi, incapaci di rivelare i propri sentimenti e di suscitare reazioni, sensoriali ed emotive, negli osservatori.²⁴⁵ Organizzando *Post-Sense Sensibility* Qiu Zhijie e Wu Meichun sperano di incoraggiare gli artisti più giovani a rendere la sensibilità estetica l'obiettivo principale della produzione artistica.²⁴⁶

All'interno del catalogo della mostra, Wu Meichun definisce nel seguente modo i concetti “corpi distorti” (*distorted bodies*) e “illusione” (*delusion*) caratteristici di *Post-Sense Sensibility*: i “corpi distorti” rappresentano le conseguenze di mutazioni fisiche, causate da malattie o da trasformazioni artificiali.²⁴⁷ Patologie come cancro, sarcomi e difetti congeniti sono in grado di produrre fenomeni estetici; mentre trasformazioni artificiali ottenute attraverso pratiche quali cosmesi, chirurgia plastica, tatuaggi generalmente, a detta della curatrice, accrescono le insicurezze del soggetto. L'incontro involontario di queste due tipologie di trasformazione ispira gli artisti a produrre “corpi distorti” tramite la sperimentazione artistica.²⁴⁸ Dall'altro lato, “illusione” sta a significare la mutazione della mente. Recentemente gli artisti hanno rappresentato, in modo delicato, drammi psicologici – legati a sindromi quali voyeurismo, esibizionismo, masochismo e paranoia – all'interno delle proprie opere, trasformandoli dunque in produzioni artistiche. Così, quando l'“illusione” assume una connotazione artistica, diviene anche il mezzo per guarire dal male.²⁴⁹

Il cuore della mostra sta nella descrizione fornita da Wu Meichun:

The most intense and direct representations of “distorted bodies” utilize human corpses as material, deliberately transgressing the dividing line between reality and artistic representation. In Zhu Yu's installation, an arm cut off from a dead body is suspended from the ceiling, holding a long rope that winds and winds to bury the entire floor of a room. To cross the room members of the audience have to walk through the sea of ropes, feeling the ground disappearing beneath their feet and themselves suspended in the air.

²⁴³ *Ivi*, p. 165.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 167.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 165.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Wu Meichun, “Yixing yu wangxiang” (*Distorted bodies and delusion*), in Wu Meichun, *Hou ganxing: Yixing yu wangxiang (Post-sense sensibility: Distorted bodies and delusion)*, Pechino, pubblicazione privata, 1999, p. 1 citato in Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 165.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

This work seems to pull spectators in two different directions that keep negotiating with each other: while they must respond to the installation's material (i.e. human arm), their response must also be destabilized by their imagination inspired by the installation's form. Sun Yuan has frozen a dead fetus in a huge "ice bed", which can be associated with a tomb, the womb, or both. The shocking contrast between the enormous bed and the tiny fetus mesmerizes the audience, who experience pain in their hearts but cannot take their eyes away. [...] Xiao Yu has constructed a fictional creature by sewing together parts of human and bird skeletons; Zhang Hanzi has used pigskin to construct a human form. What these two works express is a profound distrust of the notion of a natural body.²⁵⁰

Post-Sense Sensibility presenta infatti le prime installazioni che vedono l'utilizzo di cadaveri e corpi di animali, nonché di parti del corpo umano, quali *Pocket Theology* di Zhu Yu, *Honey* di Sun Yuan e *Ruan* di Xiao Yu. *Pocket Theology* di Zhu Yu presenta un braccio amputato sospeso tramite l'utilizzo di ganci di ferro assicurati al soffitto e fissato all'estremità di una lunga corda, attorcigliata per tutta la superficie del pavimento, che lo spettatore è costretto a calpestare al fine di osservare attentamente l'elemento centrale, l'arto in decomposizione.²⁵¹ *Pocket Theology* ridefinisce l'interattività sottoforma di transazioni *site-specific* tra la morte e la vita: il braccio, ormai privo di vita, continua ad ospitare organismi viventi, i microbi, nonostante costituisca a questo punto solamente una vista sconvolgente per l'osservatore.²⁵² Invece, coloro che vivono, validano l'esistenza, ossia la "vita", dell'arto in decomposizione.²⁵³

Honey (fig. 22), di Sun Yuan, vede invece l'utilizzo di due cadaveri umani: un feto e un adulto. Per questa installazione l'artista crea una struttura da letto di 1,5x3 metri sopra la quale posiziona un grande blocco di ghiaccio delle stesse dimensioni spesso 0.37 centimetri.²⁵⁴ Sopra quest'ultimo viene posato un feto in modo che solo il viso e gli arti siano a contatto con il volto dell'uomo adulto coperto dal ghiaccio.²⁵⁵ Ancora, in un barattolo pieno di liquido galleggia un essere alieno:²⁵⁶ si tratta di *Ruan* (fig. 23), creata dall'artista Xiao Yu. La testa della creatura ricorda quella di un feto umano con occhi sporgenti da coniglio, un paio di ali dalle piume bianche, un busto senza pelo dotato di colonna vertebrale, una coda e due gambe.²⁵⁷ Xiao Yu fornisce la zoografia di *Ruan*, definendolo un animale carnivoro provvisto di ali e ghiandole mammarie, il

²⁵⁰ *Ivi*, p. 166.

²⁵¹ Meiling Cheng, "Violent Capital: Zhu Yu on File", *TDR*, 2005, Vol. 49, No. 3, p. 64.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006, p. 123.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Meiling Cheng, "Animalworks in China", *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 80.

²⁵⁷ *Ibidem*.

quale, a causa di tale fisiologia, non può essere classificato dalla scienza della biologia contemporanea.²⁵⁸ Inoltre, l'artista afferma che si è evoluto in diversi periodi, a partire da quello delle creature marine vertebrate sino ad arrivare a quello degli anfibi e dei mammiferi, raggiungendo poi il completo sviluppo nell'era Paleolitica. È sopravvissuto all'estinzione dei dinosauri sino ad arrivare ad oggi e, sostiene Xiao Yu, continuerà a farlo per molti anni.²⁵⁹ L'installazione vuole essere un riferimento alle mostre di animali tenute presso musei di scienze naturali e, per fare ciò, l'artista trapianta la testa di un feto umano sopra un corpo ottenuto assemblando parti di un coniglio, un piccione, un gatto e un topo. *Ruan* risponde così in modo pertinente ai due temi presentati dalla mostra *Post-Sense Sensibility*: la presenza materiale di questa bio-forma ibrida fa credere che si tratti di un particolare corpo alieno. Fabbricando un'identità e una storia della creatura da lui creata, Xiao Yu dona così la percezione fasulla che esseri del genere possano realmente esistere sulla Terra.²⁶⁰

Qiu Zhijie e Wu Meichun, in quanto curatori della mostra, si rendono conto di quanto alcuni artisti partecipanti facessero riferimento quasi esclusivamente sull'uso, molto letterale, di animali e cadaveri per la produzione artistica.²⁶¹ Il critico d'arte Li Xianting (1949 -) afferma infatti che "the show indicated the appearance of a 'violent' tendency in Chinese art".²⁶²

Successivamente, la tendenza all'utilizzo di questi materiali si rafforza con quello che è definito il seguito di *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion*, ovvero *Infatuated with Injury*, tenutasi il 22 aprile 2000 a Pechino.²⁶³ L'esposizione, composta da sei installazioni e *performance*,²⁶⁴ è costituita dalla maggior parte delle azioni prese in analisi in questa tesi.

Le diverse risposte a *Infatuated with Injury* dividono curatori, critici d'arte e artisti cinesi in due fazioni opposte. Secondo molti, gli esperimenti presentati hanno superato il limite perdendo così ogni fondamento morale o legale; altri sono invece convinti che tali creazioni debbano essere permesse e studiate.²⁶⁵ Alcuni critici d'arte sono interessati alle ragioni per le quali viene creata questo tipo di arte nella Cina del 2000, in particolare, sono incuriositi dal fatto che l'uso di corpi umani (cadaveri o parti del corpo) e di animali vivi non sia limitato solamente all'evento di *Infatuated with Injury*, ma stia infatti prendendo sempre più piede tra gli artisti di arte sperimentale.²⁶⁶

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 170.

²⁶² *Ivi*, p. 171.

²⁶³ *Ivi*, p. 205.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

Zhan Wang, organizzatore del programma *Open Studio*,²⁶⁷ descrive così le installazioni e le *performance* realizzate:

Sun Yuan and Peng Yu collaborated in a performance, drawing blood from their bodies and then transmitting the blood to a medical specimen of dead Siamese twins. Peng Yu also staged an individual performance, dropping oil extracted from human fat into the mouth of a medical specimen of a child's corpse. This second performance included a video showing the process of extracting human oil. Qin Ga used a complete medical specimen of a female corpse, and attached to the body sculptured marks resembling lesions on an AIDS patient. He also covered the floor with ice blocks with rose petals frozen inside. The next project was conducted by Zhu Yu. He had cut a piece of skin from his own body and sewn it onto a large piece of pork. A photo on the wall showed him in the middle of the surgery; a videotape showed the process of the operation. Another artist, Zhang Donghui, hired a steamroller to flatten a dozen or so pigs' heads. In this *Open Studio* exhibition he installed these heads under thick glass. Strong light projected from underneath turned the heads into semitranslucent entities. The installation was accompanied by a video showing the roller running over the pigs' heads. Finally, Xiao Yu's work involved a dozen or so white mice often used for medical experiments. Each pair had been sewn together and put in a fish tank. Again, a TV was playing a videotape in the room, showing the surgery on the mice.²⁶⁸

Qui l'utilizzo di cadaveri e animali si fa ancora più macabro: Li Xianting afferma che gli artisti desiderano provocare una reazione nei membri della società, sentimenti, quali odio e crudeltà, difficili da esprimere attraverso un linguaggio differente, ma che possono essere percepiti proprio attraverso le loro opere.²⁶⁹ È convinto, inoltre, che utilizzando questo tali materiali per scacciare il sopracitato odio, mettano in luce l'atmosfera insopportabile della società, fattore che li spinge ad esprimere questo malessere interiore.²⁷⁰ Quello che si cela dietro le opere è un senso di paura dovuto al sempre più rapido sviluppo tecnologico e a quello che pare essere un processo di clonazione di massa.²⁷¹

²⁶⁷ Alcuni artisti e curatori tentano di istituire canali regolari per le mostre private: uno di questi è il programma *Open Studio*. Sponsorizzato dal *Research Institute of Sculpture of Beijing* e fondato da Zhan Wang, direttore dell'istituto e artista sperimentale, *Open Studio* offre a giovani artisti spazi in cui esporre esperimenti artistici controversi, senza limitazione alcuna da parte dell'istituto. (Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 44).

²⁶⁸ Zhan Wang, "A Report on *Infatuated with Injury*", Research Institute of Sculpture, Central Academy of Fine Arts, 6 Maggio 2000 citato in Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 206.

²⁶⁹ "Il concetto curatoriale di *Infatuated with Injury* – Li Xianting" (《对伤害的迷恋》的策展思路——栗宪庭) - *dui shanghai de milian de cezhan silu* – Li Xianting), *Artron.net*, 29 Giugno 2003. Accesso effettuato il 16 Settembre 2021, 15.45. <https://news.artron.net/20030629/n16419.html>.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

Gli artisti, per quanto riguarda i cadaveri, affermano di non averli utilizzati in maniera convenzionale, in quanto esemplari trattati medicalmente. Le loro cellule, condizionate dalla formaldeide, non possono essere infettate da germi: si tratta così di corpi antisettici ormai trasformati in sostanze chimiche.²⁷² Inoltre, gli esemplari utilizzati non sono stati danneggiati, ma ripuliti dai materiali usati e restituiti ai proprietari originari.²⁷³ Le specie, incustodite e realizzate più di dieci anni prima, sono state prese in prestito da alcune istituzioni di Pechino; il loro uso non ha quindi richiesto alcun permesso speciale. Si tratta così di modelli simili a quelli utilizzati per le lezioni di arte.²⁷⁴

Quando viene chiesto agli artisti la ragione per cui hanno scelto questo tipo di materiale, rispondono:

We have always wanted to explore fundamental problems concerning the existence and death of human beings, as well as the transformative process of spirit into material. We feel that only when people face this program can they approach the world with a truly scientific attitude. [...] When we were studying in the art school attached to the Central Academy of Fine Arts, we used human specimens in anatomy lessons; the purpose was to facilitate art education. [...] What we are experimenting with is the use of the human body directly as art material. [...] Our purpose is to inquire into problems of life and feeling. Our purpose is not to use a material for the sake of material. We also have no intention to scare people with a material. What we hope is to guide the audience to see things more deeply behind a material.²⁷⁵

Infatuated with Injury, insieme a *Post-Sense Sensibility*, costituisce l'estremizzazione non solo delle "mostre private",²⁷⁶ ma anche dell'arte concettuale e, in particolare, della *performance art* cinese. Le due esposizioni dividono la critica e il pubblico: alcuni dubitano della sanità mentale degli artisti affermando che vi sia bisogno di istituire una legge che proibisca l'utilizzo di cadaveri e animali per l'arte e per qualsiasi tipo di mostra e, non comprendendone la necessità, definiscono questo genere di produzione artistica "nefasta".²⁷⁷ Altri affermano di non volere incoraggiare

²⁷² Zhan Wang, "A Report on *Infatuated with Injury*", Research Institute of Sculpture, Central Academy of Fine Arts, 6 Maggio 2000 citato in Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 206.

²⁷³ *Ivi*, p. 207.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 207, 208.

²⁷⁶ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 166.

²⁷⁷ Zhan Wang, "A Report on *Infatuated with Injury*", Research Institute of Sculpture, Central Academy of Fine Arts, 6 Maggio 2000 citato in Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 208.

nuove superstizioni culturali e che, quindi, utilizzare materiali del genere potrebbe costituire una seria ricerca intellettuale se eseguita in modo cauto e ragionevole.²⁷⁸

Se *Post-Sense Sensibility* apre la strada per l'utilizzo di cadaveri e animali per la produzione artistica, tendenza che si rafforza con *Infatuated with Injury*, *FUCK OFF*, curata da Ai Weiwei (1957 -) e Feng Boyi (1960 -), costituisce l'ultima mostra di questo tipo.

2.4. 2000, la mostra *FUCK OFF* di Ai Weiwei alla Biennale di Shanghai

Nel mese di novembre dell'anno 2000 vengono lanciate una serie di piccole mostre satellite, sperimentali e provocative, in concomitanza con l'inaugurazione della terza Biennale di Shanghai.²⁷⁹ La più conosciuta tra queste è *FUCK OFF*, curata dall'artista di arte concettuale Ai Weiwei e dal membro dell'Associazione degli Artisti Cinesi e critico d'arte Feng Boyi.²⁸⁰ La mostra, conosciuta in cinese come 不合作方式 (*Bu hezuo fangshi – An Uncooperative Approach*), presenta una serie di lavori, tra cui *performance* e installazioni considerate altamente scioccanti e controverse,²⁸¹ analogamente a *Post-Sense Sensibility* e *Infatuated with Injury*. Tra le installazioni presenti, alcune prevedono l'utilizzo di animali, quali la serie *Horse* (fig. 24) di Yang Maoyuan (1966 -) costituita da corpi di cavalli gonfiati con dell'aria.²⁸² L'artista divide il processo produttivo in due parti: il corpo dell'animale viene prima gonfiato e successivamente la pelle viene cucita insieme in una forma sferica, all'interno della quale inserisce una sacca di gomma contenente del gas.²⁸³ L'opera di Maoyuan rinnova la tecnica della tassidermia e rivaluta le aspettative di ciò che può essere creato attraverso questa pratica.²⁸⁴ Un'altra installazione piuttosto controversa è rappresentata da *Solitary Animal* (fig. 25) di Sun Yuan, la quale vede una vetrina chiusa ermeticamente contenente lo scheletro di un cane enorme e, secondo quanto affermato dall'artista, un tipo di gas nervino che ucciderebbe chiunque all'istante nel caso in cui il vetro venisse rotto.²⁸⁵

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Thomas J. Berghuis, "Considering Huanjing: Positioning Experimental Art in China", *positions*, Vol. 12, No. 3, 2004, p. 711.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Anna Marks, "Yang Maoyuan Turns Animal Hides into Surreal Balloon Taxidermy", *vice.com*, 8 Aprile 2017. Accesso effettuato il 2 Agosto 2021, 15.22. <https://www.vice.com/en/article/nzggdw/yang-maoyuan-turns-animal-hides-into-surreal-taxidermy>.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Thomas J. Berghuis, "Considering Huanjing: Positioning Experimental Art in China", *positions*, Vol. 12, No. 3, 2004, p. 712.

FUCK OFF presenta, come menzionato precedentemente, anche una serie di *performance* che coinvolgono l'utilizzo di cadaveri e animali che per questioni legali sono state inserite solamente all'interno del catalogo della mostra. Di queste non sono state quindi effettuate riproduzioni, né tantomeno ne è stata esposta la documentazione fotografica presso la *location* della mostra. Queste azioni sono costituite da *Body Link* (2000) e *Human Oil* (2000) di Sun Yuan e Peng Yu, *Eating People* (2000) e *Skin Graft* (2000) di Zhu Yu. L'unica *performance* presa in considerazione precedentemente e messa in scena fisicamente durante la mostra è *Planting Grass* (2000) di Yang Zhichao.²⁸⁶

Dopo alcune lamentele da parte dei visitatori e dopo che si diffonde la notizia della *performance* di Yang Zhichao, la mostra viene chiusa dalle autorità pochi giorni dopo l'apertura.²⁸⁷ Tratti in errore dal titolo del catalogo, identico a quello della mostra, coloro che non visitano *FUCK OFF* ritengono che la pubblicazione costituisca l'effettivo catalogo dell'esposizione e, di conseguenza, che molte, se non tutte, le opere riportate siano state presentate durante l'evento; non è questo il caso e la mostra vera e propria viene progettata in modo tale da non destare sospetti da parte delle autorità locali. Per questo motivo non vengono esposte opere che possano essere considerate violazioni della legge.²⁸⁸ Nonostante il catalogo di *FUCK OFF* costituisca presumibilmente un registro delle opere presenti all'esposizione, l'alacrità con cui gli osservatori danno per scontato che quelle inserite nel catalogo siano le stesse *performance* e installazioni messe in mostra dimostra quanto influenti siano sul pubblico i preconcetti visivi di ciò che è considerato non-ufficiale.²⁸⁹ Secondo alcuni critici questi lavori costituiscono il prodotto di una "società crudele" presentando immagini che potrebbero essere descritte come "barbariche, folli e opera di selvaggi e scapestrati".²⁹⁰ *FUCK OFF* vuole invece enfatizzare il carattere indipendente e la posizione critica della sopravvivenza artistica mantenendo lo stato di indipendenza, libertà e pluralismo in una varietà di contraddizioni e conflitti; sostenere la responsabilità e l'auto-disciplina dell'artista e ricercare nuovi modi e nuove possibilità per il lato selvaggio dell'arte, riflettendo sui problemi e sulla situazione della cultura cinese contemporanea.²⁹¹

Da ciò, così come da *Post-Sense Sensibility* e *Infatuated with Injury*, si evince quanto il dualismo ufficiale/non-ufficiale sia definito, in termini stilistici, come divario tra gli artisti che decidono di utilizzare nuovi stili, tecniche e scopi artistici e coloro che, diversamente, si adeguano

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 717.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 718.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 712.

²⁹¹ 2000 – 11 – 4 《不合作方式》 (*Bu hezuo fangshi*), *artda.com*. Accesso effettuato il 2 Agosto 2021, 16.52. <http://121.42.13.254/cehuadangan-c-309.html>.

alle norme dell'arte tradizionale.²⁹² Le tre mostre prese in analisi rappresentano quindi il contesto in cui si sviluppa questo tipo di *performance art*. Oltre che poter parlare di un *background* sociopolitico, è estremamente plausibile prendere in considerazione come motore di questa attività la necessità di sperimentare con materiali non convenzionali al fine di creare un nuovo tipo di arte all'interno del contesto artistico cinese, così come per rispondere ad una serie di domande che gli artisti, a cavallo tra due millenni, si pongono.

2.5. Conclusioni

A partire dalla *body art* estrema incentrata sulla violenza auto inflitta e sul masochismo nei primi anni '90, sino ad arrivare alle azioni caratterizzate dall'utilizzo di cadaveri e parti di corpi umani e animali tra il 1998 e il 2000, è chiaro che, in un periodo di apertura della Cina nei confronti del mondo intero in cui il mercato controlla la produzione, la mediazione e la ricezione artistica,²⁹³ gli artisti cinesi sentono la necessità di farsi notare all'interno del contesto artistico mondiale. L'arte cinese fino alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90 non viene considerata dagli ambienti artistici delle altre potenze: proprio per questo motivo è importante contestualizzare lo *huanjing* – il *background* – come lo definisce Berghuis, dell'epoca al fine di comprendere quali siano le motivazioni che spingono i *performer* cinesi ad utilizzare questo tipo di materiali e a dare così inizio a tale tendenza.

Innanzitutto, il 1989 rappresenta l'anno dell'Incidente di Tiananmen, in cui migliaia di studenti si riversano in piazza a protestare per uno stato più giusto e per una maggiore libertà di espressione. Senza ombra di dubbio questo incentiva e invoglia i *performer*, e gli artisti cinesi tutti, a cercare un nuovo linguaggio artistico fatto di sperimentazioni e nuove tecniche – per quanto riguarda la dimensione artistica – così come istigare la produzione violenta a causa della repressione politica domestica.²⁹⁴ La situazione sociopolitica di questo decennio, caratterizzata da un forte sviluppo economico e urbanistico, nonché tecnologico, induce inoltre i *performer* a riflettere su questioni filosofiche relative alla sfera più intima dell'individuo: pertinenti al mondo che li circonda, al rapporto tra la vita e la morte o legate ai limiti morali. Proprio afferente a questo fattore, come evidenziato da Meiling Cheng, si potrebbe parlare di “*violent capital*”, ovvero il capitale – la reputazione artistica e le conseguenze annesse ad essa – ottenute dalle azioni violente

²⁹² Thomas J. Berghuis, “Considering Huanjing: Positioning Experimental Art in China”, *positions*, Vol. 12, No. 3, 2004, p. 718.

²⁹³ *Ivi*, p. 716.

²⁹⁴ Meiling Cheng, “Violent Capital: Zhu Yu on File”, *TDR*, 2005, Vol. 49, No. 3, p. 61.

inserite nel campo simbolico dell'arte.²⁹⁵ L' ambiente discorsivo derivato da questa confluenza di violenza incoraggia probabilmente molti artisti di *performance art* a ricorrere a *live action* estreme, le quali creano immagini impressionanti e sconvolgenti.²⁹⁶ Più violente sono le azioni, più l'artista diviene competitivo e di successo, ottenendo l'attenzione dei media e non solo.²⁹⁷ Se così fosse, si potrebbe quindi fare riferimento al concetto di *potlatch* citato precedentemente, ovvero, si potrebbe pensare che i *performer*, tra gli anni '90 e 2000, attraverso questo tipo di azioni, vogliano ottenere un certo status all'interno della società e della dimensione artistica. Difatti, la *performance art* violenta cinese costituisce un dialogo e una negoziazione continua con la società a causa delle divisioni che provoca all'interno del pubblico e della critica.

Nel parere di chi scrive, più che trattarsi di un mezzo per esprimere scontento dal punto di vista politico – nonostante i trascorsi dell'epoca dello stato cinese – questo tipo di *performance art* nasce con l'obiettivo di rispondere alle domande di varia natura che alcuni artisti si pongono; per altri si tratta, oltre che di sfidare i limiti della moralità, di scioccare chi osserva. La sperimentazione artistica che prevede autolesionismo, l'utilizzo di cadaveri, parti umane e animali è sicuramente finalizzata, oltre allo stabilire una nuova tendenza all'interno della *performance art* cinese, all'affermazione di un determinato status di sé. Dalle fonti e dai documenti consultati non si può trarre una conclusione determinata e unificante, ma è possibile attribuire a questa questione più chiavi di lettura: per quanto importante sia, anche nell'ambiente artistico, il contesto sociopolitico, questa tendenza artistica potrebbe essere giustificata dalla volontà di sperimentare con nuove tecniche e materiali in modo tale da permettere a chi osserva di comprendere il concetto della *performance* andando oltre l'impatto visivo; dal desiderio di scioccare l'osservatore; da quello di affermarsi tramite il raggiungimento di un determinato status, nella società così come nel mondo dell'arte.

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

3. La questione della moralità legata alla *Performance Art* violenta cinese: l'opinione pubblica in Cina e all'estero

La *performance art* violenta cinese, in particolare quella prodotta tra la fine degli anni '90 e il 2000, crea scalpore e divide l'opinione pubblica, sia cinese sia occidentale. Critici d'arte e media di tutto il mondo rendono noti pensieri contrastanti riguardo la questione morale legata a questo genere di *performance art*. Le domande a cui si tenterà di rispondere all'interno del capitolo sono: quali sono queste opinioni? È etico utilizzare cadaveri e animali per la produzione di azioni artistiche del genere?

3.1. L'opinione pubblica in Cina: la notifica del Ministero della Cultura del 2001

Le controversie che circondano la *performance art* in relazione a quella che viene definita la nuova "tendenza violenta" nell'arte cinese contemporanea a cavallo del XXI secolo²⁹⁸ raggiungono anche gli apici del governo. Dopo la mostra *FUCK OFF*, il 5 aprile 2001, il Ministero della Cultura rilascia una direttiva ufficiale dal titolo *Preventing 'Performance' (biaoyan) and Exhibitions that Openly Display Blood, Savage Acts and Obscenity, and That are Being Conducted in the Name of 'Art'*, a seguito della quale si intensifica l'autocensura della *performance art*.²⁹⁹

La notifica del Ministero dichiara:

Ai dipartimenti culturali di ogni provincia, regione autonoma e municipalità, alla radio e alla televisione dello Xinjiang, ai dipartimenti culturali di ogni città con piano economico separato,³⁰⁰ all'Amministrazione Statale dei Beni Culturali e ogni unità subordinata:

Recentemente, con il pretesto di fare arte, alcuni individui, in determinate zone, hanno messo in scena immagini sanguinose, cruente e oscene sotto forma di autolesionismo o abuso di animali, hanno esposto cadaveri e corpi di animali in spazi pubblici diffondendo successivamente tale materiale tramite canali illegali. Questi atti orrendi violano le leggi nazionali, distruggono l'ordine sociale, danneggiano la salute fisica e

²⁹⁸ Thomas J. Berghuis, "Experimental Art, Performance and 'Publicness': Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art", *Journal of Visual Art Practice*, 2012, Vol. 11, No. 2, 3, p. 138.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 138, 139. Il titolo originale della notifica del Ministero della Cultura emanata il 5 aprile 2001 è 《文化部关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》(wenhuanbu guanyu jinkuaizhizhi yi "yishu" de mingyi biaoyan huo zhanshi xuexing canbao yinhui changmian de tongzhi).

³⁰⁰ 计划单列市 (*jìhuà dānlìe shì*): si tratta di città con piano economico separato, ossia città che mantengono la propria subordinazione amministrativa sotto la giurisdizione di una provincia, ma sono simili a quest'ultima in termini di sistema economico e di autorità di gestione. (*Google* 艺术与文化. Accesso effettuato il 10 Settembre 2021, 19.12. <https://artsandculture.google.com/entity/g155qnj02?hl=zh>).

mentale degli individui e provocano un impatto sociale negativo. Al fine di mantenere l'ordine all'interno della società, purificare l'ambiente artistico e rimuovere la spazzatura culturale, vengono qui esposte alcune disposizioni:

1. È proibito, in spazi pubblici, mettere in scena immagini sanguinose, cruente e oscene, nonché mettere in mostra organi sessuali o inscenare altre performance pornografiche dannose per il decoro sociale.
2. È proibito diffondere e riprodurre le performance sopracitate attraverso formati audio, video o testuali.
3. È necessario rafforzare la propaganda positiva, guidare il pubblico a migliorare la propria abilità nell'identificare e apprezzare l'arte; bisogna opporsi a concetti artistici e letterari decadenti e ad atti illegali che prevedono la messa in scena di immagini sanguinose, cruente e oscene; è necessario mantenere il normale ordine pubblico e la stabilità sociale. La denuncia di azioni antisociali dovrebbe distogliere la gente da incoraggiarne ed espanderne l'influenza.
4. Gli organi più rilevanti di produzione artistica, di educazione e di ricerca devono rafforzare la notorietà e l'educazione dell'estetica marxista così come le politiche dell'arte e della letteratura di Partito, aumentare il controllo sulla produzione artistica, sull'insegnamento e sull'attività di ricerca al fine di impedire la messa in scena di immagini sanguinose, cruente e oscene in nome dell'arte.
5. I dipartimenti di amministrazione culturale di qualsiasi livello devono rafforzare le procedure di esaminazione e di approvazione delle diverse performance e delle esposizioni in spazi pubblici, nonché analizzarne attentamente contenuti e tipologie.
6. Ogni performance o mostra che metta in scena immagini sanguinose, cruente e oscene in nome dell'arte deve essere risolutamente bandita in accordo con le disposizioni delle leggi e delle regole nazionali. Coloro che violeranno la legge saranno puniti.³⁰¹

³⁰¹ 《文化部关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》(*wenhuanbu guanyu jinkuaizhibizhi yi "yishu" de mingyi biaoyan huo zhanzhi xuexing canbao yinhui changmian de tongzhi* - Preventing "Performance" (biaoyan) and Exhibitions that Openly Display Blood, Savage Acts and Obscenity, and That are Being Conducted in the Name of 'Art'), 中国文华市场网 (*zhongguo wenhua shichangwang*). Accesso effettuato il 9 Agosto 2021, 16.38. <http://114.255.59.52/zgwhscw/gfxwj/200104/7ce62b84c25f4eb38ce27ab9a2b5934f.shtml>

Testo originale: 《各省、自治区、直辖市文化厅(局), 新疆生产建设兵团文化广播电视局、各计划单列市文化局, 国家文物局, 各直属单位:

近年来, 一些地方极少数人打着“艺术”的幌子, 在公共场所以自虐或虐待动物、展示人类及动物尸体等形式表演或展示血腥、残暴、淫秽场面, 并通过非法渠道传播。这些丑恶行为, 违反国家法律, 扰乱社会秩序, 败坏社会风气, 损害人民群众的身心健康, 社会影响恶劣。为了维护社会秩序, 净化文化环境, 清除文化垃圾, 现将有关事项通知如下:

一、禁止在公共场所表演或者展示血腥、残暴、淫秽等场面, 禁止展示人体性器官或进行其他色情表演等有伤社会风化的演示行为。

二、禁止将以上表演及展示行为以音像或文字图片等形式进行机械复制、传播。

Un mese dopo l'emissione ufficiale, la notifica viene pubblicata nel numero di marzo di *Xiandai Yishu/Contemporary Art*:³⁰² nell'aprile dello stesso anno Wang Zhong, capo editore della rivista di arte *Meishu/Fine Arts*, pubblica un editoriale invitando i “teorici di belle arti” (*meishu lilun jia*), “artisti” (*huajia*) e altri “responsabili” dell'ambito artistico a esprimere la propria opinione su “cannibalismo e altre *performance* che, recentemente, hanno provocato grande scompiglio in Cina”.³⁰³ All'editoriale segue poi una critica esaustiva sulla *performance art* da parte del critico d'arte e artista Chen Lüsheng intitolata “The Insanity of the Avantgarde” (走火入魔的前卫艺术 - *zouhuorumo de qianwei yishu*) in cui afferma che la *performance art* estrema ha causato, nella società, molti problemi degni di attenzione che espone in dieci punti.³⁰⁴ Nel primo, Chen sostiene che la *performance* estrema imita la cultura occidentale, mancando così di spirito creativo. L'utilizzo dei cadaveri, afferma, può essere osservato nel *corpse show* ideato da un chirurgo tedesco,³⁰⁵ il quale intreccia le discipline di arte, anatomia, museologia, etica e legge. Definendo il colonialismo culturale “l'oppio che avvelena gli artisti cinesi nel nuovo secolo”, Chen esprime chiaramente un giudizio negativo relativo all'influenza occidentale sull'arte cinese.³⁰⁶ Il secondo punto approfondisce il concetto legato alle influenze straniere: facendo riferimento all'opera *Cultural Animals*³⁰⁷ di Xu Bing (1955 -) Chen prende ad esempio questa *performance* per dimostrare la minaccia nei confronti della cultura orientale.³⁰⁸ Nel terzo punto afferma, inoltre, come questi atti assurdi siano il risultato della relazione logica tra concetto e linguaggio artistico. Chen è convinto del fatto che l'arte dovrebbe sensibilizzare il pubblico circa la violenza e la crudeltà nei confronti degli animali; non certo innalzare questi elementi a strumenti attraverso i quali criticare la contemporaneità. Per Chen questa relazione logica non può che portare a risultati

三、加强正面宣传，引导社会公众提高对艺术的鉴别能力和欣赏能力，自觉抵制腐朽没落的文艺观念和表演或展示血腥、残暴、淫秽场面的不法行为，维护正常的公共秩序和社会稳定。对此类活动的报道，应防止人为炒热而扩大其影响。

四、有关艺术创作、教育、研究单位要加强马克思主义美学思想和党的文艺方针政策的宣传教育，加强对创作、教学、研究活动的管理，防止极少数人以“艺术”的名义表演或展示血腥、残暴、淫秽场面。

五、各级文化行政管理部门要加强对公共场所各类表演、展览项目的审批管理，严格审查表演、展览的内容和形式。因把关不严和失察造成不良影响的，要追究审批者的责任。

六、对各种以“艺术”的名义表演或展示血腥、残暴、淫秽场面的行为，要依据国家法律法规的有关规定，坚决予以制止和取缔，触犯刑律的，追究当事人的刑事责任。》

³⁰² Thomas J. Berghuis, “Experimental Art, Performance and ‘Publicness’: Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11, No. 2, 3, p. 139.

³⁰³ Chen Lüsheng, “The Insanity of the Avantgarde”, *Meishu/Fine Arts*, No. 4, 2001, p. 26 citato da Thomas J. Berghuis, “Experimental Art, Performance and ‘Publicness’: Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11, No. 2, 3, p. 139.

³⁰⁴ Thomas J. Berghuis, “Experimental Art, Performance and ‘Publicness’: Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11, No. 2, 3, p. 139.

³⁰⁵ Fa riferimento alla mostra *Body World*, ideata da Gunther Von Hagens e di cui si parlerà successivamente.

³⁰⁶ Chen Lüsheng, “The Insanity of the Avantgarde”, *Meishu/Fine Arts*, No. 4, 2001, p. 29.

³⁰⁷ Nel 1994 Xu Bing mette in scena la performance *Cultural Animals*, la quale vede l'accoppiamento di due animali: un verro, sul cui corpo sono state scritte parole inventate in inglese, e una scrofa, che porta invece sul manto finti caratteri cinesi. (Meiling Cheng, “Animalworks in China”, *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 66).

³⁰⁸ Chen Lüsheng, “The Insanity of the Avantgarde”, *Meishu/Fine Arts*, No. 4, 2001, p. 29.

disastrosi: uccidere per sensibilizzare sulla morte sarebbe come appiccare un incendio per sensibilizzare sulla piromania. Gli artisti faranno così ciò che vogliono in nome dell'arte.³⁰⁹ Il quarto punto, diversamente, verte sul significato sociale di questo genere artistico, per cui, a detta del critico, un'enfasi eccessiva conduce al risultato opposto, ossia al comportamento antisociale, rivelando un tipo di espressione artistica incompatibile con la società. Dell'arte resta solamente il nome: tutto è concesso in nome di essa, ma il prodotto artistico finale non è, secondo Chen, considerabile tale.³¹⁰ Nel quinto punto, dedicato alla mostra *Infatuated with Injury*, il critico sostiene che l'esposizione dimostri quanto la violenza stia diventando lo stile più diffuso dell'arte d'avanguardia: la brutalità delle opere messe in scena mette a dura prova la tolleranza psicologica dell'osservatore. Afferma, inoltre, che ormai l'audacia e la crudeltà, all'interno dell'ambiente d'avanguardia, siano diventati i termini di giudizio. Vi dev'essere un confine tra i due, ma, se questo viene superato, si passerà dal ferimento di sé stessi al ferimento degli altri e la situazione sarà fuori controllo – secondo alcuni teorici, per l'appunto, vi sono alte probabilità che ferire gli altri possa diventare una nuova forma d'arte.³¹¹ È infatti nel punto sei che viene introdotta la questione della razionalità: Chen è convinto che l'atto di sfidare i propri limiti psicologici, un tempo parte integrante della *performance art*, ormai abbia perso significato artistico. Le azioni di artisti quali Tehching Hsieh (1950 -) -³¹² che negli anni '80 trascorre un anno in una stanza senza avere alcun tipo di relazione con il mondo esterno e per i dodici mesi successivi vive per le strade di New York come un senza tetto - sono caratterizzate da un atteggiamento razionale ormai non più appartenente alla *performance art* afferente al *trend* violento. Se tale violenza in nome dell'arte rappresenta tutto ciò che questi artisti sono in grado di offrire, per loro si prospetta un futuro oscuro.³¹³ Il punto successivo affronta poi la violenza perpetrata sugli animali: l'uccisione di questi in nome dell'arte mette in evidenza il lato violento della natura umana. Le *performance* che prevedono l'utilizzo di animali rivelano il carattere dominante dell'uomo nei confronti di questi ultimi, nonché la relazione innaturale esistente tra di essi. Tutto questo, secondo Chen, non è comunque sufficiente a giustificare atti del genere: nonostante egli sia d'accordo con chi afferma

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² Tehching Hsieh nasce a Taiwan nel 1950 e rappresenta uno dei primi artisti cinesi di *performance art* estrema. Negli anni '70 si dedica alla *performance* e negli anni compie alcune azioni estreme, alcune delle quali dalla durata di un anno. Nel 1978-1979 mette in scena *Cage Piece* dove l'artista trascorre un anno in una stanza adibita a cella senza avere contatti con nessuno, se non un amico che gli fornisce cibo e vestiti. In quell'anno Hsieh non parla, non legge, non scrive, non ascolta la radio e non guarda nemmeno la televisione. Un amico si occupa di documentare il tutto tramite delle fotografie che lo ritraggono mentre fissa il soffitto senza vita, con i capelli lunghi e spettinati. Nel 1980-1981 realizza invece *One Year Performance (Time Clock Piece)*, in cui per un anno intero, ad ogni ora, timbra un cartellino di lavoro, privandosi così di lunghe ore di riposo o di attività prolungate. Nel 1981-1982 realizza poi *One Year Performance (Outdoor Piece)* in cui per un anno vive e dorme per le strade di New York. (Demie Kim, "The Performance Artist Who Went To Impossible Extremes", *artsy.net*, 19 Dicembre 2017. Accesso effettuato il 17 Agosto 2021, 12.27. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year>.)

³¹³ Chen Lüsheng, "The Insanity of the Avanguard", *Meishu/Fine Arts*, No. 4, 2001, p. 29.

l'innata bontà della natura umana - come riporta il *San Zi Jing* - ³¹⁴ egli considera la violenza sugli animali immorale, nonché estremamente crudele.³¹⁵ Nel punto otto sostiene inoltre che il *trend* violento rappresenti una fonte cospicua di guadagno per gli artisti. Gli acquirenti stranieri, infatti, sembrano disposti ad acquistare foto di *performance* non replicabili all'estero a cifre ammontanti a 1.000-2.000 dollari: logicamente, ciò indurrebbe gli artisti cinesi a compiere azioni estreme pur di fruttarne guadagno.³¹⁶ Il punto successivo posa invece l'attenzione sui critici d'arte: considerati gli orchestratori della cosiddetta farsa costituita dalla tendenza violenta, essi trascurano i problemi della società creando falsi miti, così come basi teoriche, che contribuiscono a legittimare queste azioni estreme.³¹⁷ Nel decimo e ultimo punto, infine, Chen sostiene che la *performance art* violenta non solo distrugge la reputazione dell'arte stessa, ma offusca addirittura il confine tra ciò che è da considerarsi arte e ciò che non lo è. Citando uno studioso secondo cui "un'azione può essere definita arte nel momento in cui tra questa e la società vi sia un legame", Chen Lüsheng afferma che ogni comportamento umano, inevitabilmente, è legato alla società, ma se tutto diviene arte, questa può avere ancora significato?³¹⁸

È quindi chiaro che la critica cinese sia spaccata in due: da una parte artisti come Qiu Zhijie o Li Xianting – convinto che l'utilizzo di cadaveri permetta agli artisti di ampliare il concetto di materiale artistico, portandoli così a esplorare territori nuovi –³¹⁹ che sostengono la *performance art* violenta e la sperimentazione tramite l'utilizzo di materiali non convenzionali; dall'altra critici come Chen Lüsheng, che si accodano alla decisione presa dal Ministero della Cultura. Coloro che si trovano concordi con questo tipo di *performance* difendono l'infrazione delle restrizioni nel campo artistico come un elemento positivo, necessario all'evoluzione dell'arte stessa; è impossibile creare nuovi limiti artistici se non si osa andare oltre quelli tradizionali.³²⁰ Il presupposto per la creazione di opere d'arte efficaci non è la rigida adesione a regole fisse, quanto il processo di esplorazione di nuove alternative.³²¹ Chen Lüsheng, invece, si oppone totalmente a questo genere di produzione artistica; questa è dannosa per la società in quanto responsabile di influenze negative sull'equilibrio psicologico degli individui, anche in quanto frutto del

³¹⁴ Il *San Zi Jing*, o *Classico dei tre caratteri*, costituisce un testo utilizzato per l'educazione dei bambini. Scritto nel XIII secolo, affronta temi quali i principi morali, i concetti fondamentali della scienza, la vita quotidiana, la storia. (Zong Shun Zhu, Bi Ying Hu, "San Zi Jing: A Chinese Primer", *Childhood Education*, Vol. 86, No. 6, 2011, abstract).

Il verso qui citato recita: 人之初/性不善/性相近/习相远, ossia "Le persone alla nascita sono naturalmente buone. La loro natura è simile, ma le abitudini divengono differenti". ("三字经 The Three-Character Classic", yellowbridge.com. Accesso effettuato il 17 Agosto 2021, 15.43. <https://www.yellowbridge.com/onlinelit/sanzijing.php>.)

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 205.

³²⁰ *Ivi*, p. 207.

³²¹ *Ibidem*.

condizionamento del già citato “oppio che avvelena gli artisti cinesi”: vale a dire, la cultura e influenze artistiche occidentali. Anche gli incentivi di carattere economico - evidenziati dai lauti compensi per le fotografie delle performance - sarebbero prova di presunte influenze dei capitali occidentali.

Se questa costituisce la reazione dei critici e del governo in Cina, qual è allora la giustificazione degli artisti stessi? Nel capitolo precedente è emerso che il motivo per cui si decide di utilizzare cadaveri e animali per la *performance art*, oltre che ad usare violenza sul proprio corpo, è appunto quello di sperimentare con nuovi materiali. Tali azioni non sono quindi, a detta degli artisti stessi, finalizzate a scioccare chi osserva, ma piuttosto a fare in modo che quest’ultimo sia in grado di andare oltre l’impatto visivo così da cogliere il significato e il concetto alla base dell’opera. In un’intervista del 2001 di Fei Dawei, critico d’arte naturalizzato francese, agli artisti del Cadaver Group, ovvero Sun Yuan, Peng Yu e Zhu Yu, è proprio quest’ultimo a spiegare che si è deciso di utilizzare questo tipo di materiale “Pour une raison simple: élargir et exploiter de nouveaux matériaux artistiques”.³²² Sun Yuan risponde che per fare luce sulla ragione di questa scelta deve fare riferimento alla sua prima opera, *Animals Inside Wall* (1998) (fig. 26), per la quale utilizza una cinquantina di animali marini vivi.³²³ Metà dei loro corpi viene incastrata in un muro e all’inaugurazione della mostra il pubblico assiste alla lenta agonia dei poveri animali: il drastico cambiamento dell’habitat ne causa la morte nel giro di un singolo giorno. Sun Yuan afferma che all’epoca poche cose, tra le principali correnti artistiche cinesi del tempo, destano in lui alcun interesse.³²⁴ Aggiunge inoltre che, a fronte della scarsa partecipazione della sua generazione in ambito politico, prova invece maggiore curiosità a riflettere sui problemi fondamentali legati all’essenza umana. L’artista afferma di trovare maggiore libertà in questo tema, in quanto non necessita dell’intervento di formule e di regole preesistenti.³²⁵ Spiega quindi che l’utilizzo di tale materiale è dovuto alla seguente ragione:

Aussi pensai-je que pour traiter des problèmes touchant le fondement même de l’être, il fallait des modes d’expression extrêmes, c’est-à-dire recourir à des matériaux et des supports totalement différents, afin de tenter une nouvelle expérience par laquelle on pourrait créer réellement son propre espace de liberté.³²⁶

L’artista Xiao Yu, invece, in un’intervista di Val Wang e Ingrid Dudek per la rivista di arte online *Chinese-art.com*, afferma che inizialmente i membri del Cadaver Group non attribuiscono

³²² Fei Dawei, “Transgresser le Principe Céleste: Dialogue Avec le Group Cadavre”, *Art Press*, Numero Speciale, Supplemento al No. 268, 2001, p. 61.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

particolare importanza ai materiali, ma desiderano solamente utilizzare qualcosa che si addica al concetto dell'opera.³²⁷ A detta dell'artista, infatti, i materiali, se non per il ruolo che ricoprono come mezzo di veicolazione dell'idea, non sono particolarmente rilevanti; la considerazione principale deve essere la conformità rispetto al concetto da esprimere.³²⁸ A questo proposito, Zhu Yu, afferma che in realtà è proprio l'opera a dovere trasmettere qualcosa a chi osserva e non i mezzi impiegati per produrla.³²⁹ Tiene a precisare, inoltre, che la difficoltà provata dal pubblico ad accettare i materiali "reali" è da attribuire alla novità degli stessi: una volta fatta l'abitudine la speranza è che gli osservatori siano in grado di cogliere l'idea alla base dell'opera.³³⁰ Tuttavia, il risultato è già determinato, in quanto le materie coinvolte, da un certo punto di vista, costituiscono già dei concetti in sé: proprio per questa ragione risulta difficile non prestare attenzione esclusivamente a queste.³³¹

A detta di Fei Dawei, a fronte dello scompiglio creato in Cina, questo tipo di *performance art* viene accolta più favorevolmente in Occidente, ma i documenti a riguardo sembrano affermare il contrario. Un articolo della BBC pubblicato il 30 dicembre 2002 intitolato "'Baby-eating' artist sparks TV row", in cui si parla del documentario *Beijing Swings* - riguardante le pratiche artistiche più estreme della nazione cinese a inizio 2000 -³³² riporta il commento dell'allora parlamentare del partito dei conservatori britannici Ann Widdecombe come segue: "This programme sounds hideous",³³³ esprimendo così completa opposizione a questo genere di arte, molto probabilmente dettata da un tipo di sensibilità influenzata dalla propria linea politica di stampo conservatore e cattolico. La risposta del mondo artistico viene, invece, attraverso Waldemar Januszczak, critico d'arte e conduttore del programma, il quale difende la tendenza violenta affermando "It is worth trying to understand why China is producing the most outrageous, the darkest art, of anywhere in the world", mettendo in evidenza uno spirito aperto alla comprensione e alla diversità.³³⁴ Un altro articolo più recente, pubblicato da *The Guardian* nel 2017, parla della rimozione, da parte del *Peggy Guggenheim Museum* di New York, di tre opere dalla mostra *Art and China after 1989: Theatre of the World* - alla quale partecipano alcuni artisti cinesi di arte concettuale - a causa di

³²⁷ Val Wang, Ingrid Dudek, "Sadistic art? A roundtable of installation artists", *Chinese-art.com*, 2001. Accesso effettuato il 19 Agosto 2021, 16.53. <http://www.chinese-art.com/artists/openstudio.htm>.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² "'Baby-eating' artist sparks TV row", *bbc.co.uk*, 30 Dicembre 2002. Accesso effettuato il 18 Agosto 2021, 10.34. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2614643.stm>.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

accuse di violenza su animali.³³⁵ Tra questi figura il video della *performance* di Sun Yuan e Peng Yu *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003). Il museo dichiara che “although these works have been exhibited in museums in Asia, Europe, and the United States, the Guggenheim regrets that explicit and repeated threats of violence have made our decision necessary. As an arts institution committed to presenting a multiplicity of voices, we are dismayed that we must withhold works of art”.³³⁶ Le circostanze che portano il museo a questa decisione sono presto descritte: la visione di *Dogs That Cannot Touch Each Other*, congiuntamente alle altre due opere,³³⁷ induce i gruppi per i diritti degli animali, insieme ad alcune celebrità, a spingere il museo a rimuoverle dall’esposizione.³³⁸ La settimana precedente il Guggenheim aveva difeso la *performance* di Sun Yuan e Peng Yu definendola “an intentionally challenging and provocative artwork that seeks to examine and critique systems of power and control. Contrary to some reports, no fighting occurred in the original performance”.³³⁹ Il commento, tuttavia, non placa la rabbia degli attivisti e la *American Society for the Prevention of Cruelty to Animals* dichiara che la *performance* avrebbe causato ai cani dolore e sofferenza: “Those treadmills are typical of brutal dog fighting training regimens, and the mere positioning of animals to face each other and encourage aggression often meets the definition of illegal dog-fighting in most states”.³⁴⁰ Inoltre, l’*American Kennel Club* – gruppo americano esperto di razza, salute e addestramento canino – rilascia la seguente dichiarazione:

The American Kennel Club is deeply concerned about the “Dogs [That] Cannot Touch Each Other” video that is a part of the upcoming “Art and China after 1989: Theater of the World” exhibit at the Guggenheim. Dog fighting is unacceptable and should not be displayed in any manner and certainly not as art. Depictions of animal cruelty is not art, nor it is healthy for the dogs involved. It creates a perilous, damaging and stressful environment. Dogs are our sacred companions and as advocates for them and their

³³⁵ Benjamin Haas, “Guggenheim Museum pulls three artworks featuring animals after threats of violence”, *theguardian.com*, 26 Settembre 2017. Accesso effettuato il 18 Agosto 2021, 11.02. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/26/guggenheim-museum-artworks-animals-threats-violence>.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Le altre due opere che suscitano scalpore presso la mostra *Art and China after 1989: Theatre of the World* sono costituite dal video della *performance* di Xu Bing *Cultural Animals* del 1994 e dall’installazione dell’artista Huang Yongping (1954 – 2019) *Theatre of The World* (1993), la quale consiste in una struttura di legno e metallo contenente vari animali e insetti, tra cui ragni, scorpioni, grilli, scarafaggi, millepiedi, lucertole, rane e serpenti. All’interno vige la legge del più forte: i deboli muoiono, mangiati dai più forti. (“Huang Yongping – Theatre of The World”, *Artsy.net*. Accesso effettuato l’ 11 Settembre 2021, 17.01. <https://www.artsy.net/artwork/huang-yong-ping-huang-yong-ping-theater-of-the-world..>).

³³⁸ Benjamin Haas, “Guggenheim Museum pulls three artworks featuring animals after threats of violence”, *theguardian.com*, 26 Settembre 2017. Accesso effettuato il 18 Agosto 2021, 11.02. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/26/guggenheim-museum-artworks-animals-threats-violence>.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

protection, we strongly urge to reconsider including this piece as part of their exhibition.³⁴¹

Le critiche non sono limitate agli attivisti: lo storico d'arte americano Stephen Eisenman scrive in una lettera che ogni opera d'arte che contribuisce o permette l'abuso di esseri umani è complice di quella crudeltà e lo stesso vale per quelle produzioni artistiche che consentono atti crudeli nei confronti degli animali.³⁴² Sempre in riferimento alla *performance Dogs That Cannot Touch Each Other*, sottolinea inoltre che la riproduzione di registrazioni di atti violenti su animali costituisce violenza di secondo grado; gli artisti e il museo ospitante traggono guadagno dall'esposizione di un'azione cruenta effettuata in precedenza e il pubblico ne diviene complice.³⁴³ Eisenman afferma che incorporare azioni crudeli significa accettarle e promuoverle e la loro riproduzione o la loro ri-messa in atto all'interno di un museo è immotivata, nonché banale.³⁴⁴ Ingrid Newkirk, presidente di *People for the Ethical Treatment of Animals* scrive in una lettera indirizzata al museo che solo dei folli sarebbero in grado di guardare la *performance Dogs That Cannot Touch Each Other*, definendola un "capriccio perverso".³⁴⁵ In una diversa occasione, un'artista britannica di nome Mimi presente alla *performance* di Zhu Yu *Happy Easter* (2001) – la quale prevedeva la messa in scena di un'operazione a cuore aperto su un maiale anestetizzato – cerca di fermare l'azione, ma senza riuscirci; in seguito, dichiara: "I'm shocked and angry at his [Zhu Yu's] behaviour. The life of pigs is as important as mine, and people are no more advanced than pigs".³⁴⁶ Meiling Cheng, esprimendosi a proposito della stessa *performance*, afferma:

I feel appalled by the gratuitous violence visited on the pig – the compulsory "performer" in Happy Easter. I understand that Zhu wished to celebrate the marvel of life and of medical science by displaying the surgically revealed pumping heart. Zhu's literal enactment of this concept, however, caused an involuntary other unbearable suffering and death.³⁴⁷

Queste reazioni sembrano dimostrare che in Occidente il pubblico è scioccato più dalle *performance* che prevedono l'utilizzo di animali, in modo particolare quelli vivi, piuttosto che

³⁴¹ Alex Greenberger, "Depictions of Animal Cruelty Are Not Art: Chinese Contemporary Art Survey at Guggenheim Museum Faces Pushback from Animal Rights Group", *artnews.com*, 25 Settembre 2017. Accesso effettuato il 31 Agosto, 8.40. <https://www.artnews.com/art-news/news/depictions-of-animal-cruelty-are-not-art-chinese-contemporary-art-survey-at-guggenheim-museum-faces-pushback-from-animal-rights-groups-9042/>.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Benjamin Haas, "Guggenheim Museum pulls three artworks featuring animals after threats of violence", *theguardian.com*, 26 Settembre 2017. Accesso effettuato il 18 Agosto 2021, 11.02. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/26/guggenheim-museum-artworks-animals-threats-violence>.

³⁴⁶ Dai Yanni, 《是艺术还是是屠杀?》 (*shi yishu baishi shi tusha – Is it art or is it murder?*), *arts.tom.com*, 2001. Accesso effettuato il 17 Settembre 2021, 19.11.

<https://web.archive.org/web/20040606172522/http://arts.tom.com/Archive/2001/8/17-84854.html>.

³⁴⁷ Meiling Cheng, "Animalworks in China", *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 77.

quelle afferenti all'utilizzo di cadaveri. Secondo Peng Yu, intervistata da Fei Dawei, la motivazione potrebbe essere la seguente:

Que ce soit en Occident ou en Orient, le corps humain est considéré comme inviolable. Nous craignons tous la vengeance des esprits, l'intervention de dieux et la punition pour nos mauvaises actions. C'est pour cette raison que l'offense aux morts représente un sacrilège extrême. [...] En Occident, on a jeté les organes de Jeanne d'Arc dans un rivièrre après l'avoir brulée vive. D'un autre côté, on utilise des cercueils de cristal et on procède à de somptueux enterrements pour glorifier les défunts. Nous pensons qu'il est plus facile pour les Occidentaux d'utiliser les cadavres, car c'est en Occident qu'est apparu l'anatomie.³⁴⁸

Ciò porta alla conclusione che, all'interno dell'ambiente artistico occidentale, si sia trovata una maggiore accettazione dei lavori concernenti l'impiego di cadaveri. Questi ultimi sono stati introdotti in Occidente da Gunther Von Hagens (1945 -), l'inventore di *Body Worlds*, la cosiddetta "arte anatomica", ossia la "rappresentazione estetica e istruttiva dell'interno del corpo".³⁴⁹ Nel 1977 Von Hagens scopre la plastinazione, un processo per il quale i liquidi contenuti all'interno dei tessuti vengono rimpiazzati, a fini di conservazione, da una materia plastica.³⁵⁰ Nel 1995 crea la prima esposizione *Body Worlds*, in cui i corpi, sottoposti alla tecnica sopracitata, inodori e colorati, sono posizionati in pose estetiche e dinamiche;³⁵¹ il tutto è presentato in maniera estremamente scientifica e asettica. Tra i corpi esposti è presente anche il cadavere sezionato di una donna che porta ancora il suo bambino in grembo (fig. 27), ma la scena sembra una riproduzione in plastica, artificiale. Infatti, grazie alla tecnica della plastinazione, i corpi diventano per la maggior parte irricognoscibili, rendendo facile all'osservatore dimenticare si stia osservando corpi reali.³⁵² La differenza sta quindi nel modo in cui i feti sono presentati e forse è per questa ragione che in Occidente la *performance art* cinese violenta provoca controversie: l'azione che crea più scompiglio, in Occidente così come in Cina, è *Eating People* (2000) di Zhu Yu. Nel saggio "Violent Capital: Zhu Yu on File", Meiling Cheng afferma quanto le sia difficile, in quanto donna e madre, ignorare la sua reazione emotiva alla vista penosa del feto avvizzito presente nel piatto dell'artista.³⁵³ Molto probabilmente, sostiene, l'attenzione prestata a quest'ultimo riflette l'*ethos* dell'ambiente culturale da cui è circondata, quello degli Stati Uniti, colmo di vari dibattiti relativi

³⁴⁸ Fei Dawei, "Transgresser le Principe Céleste: Dialogue Avec le Group Cadavre", *Art Press*, Numero Speciale, Supplemento al No. 268, 2001, p. 62, 63.

³⁴⁹ Sophie Delpeux, "Venir En Aide Aux Vivants : Entretien Avec le Docteur Gunther Von Hagens", *Art Press*, Numero Speciale, Supplemento al No. 268, 2001, p. 75.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 71.

³⁵¹ *Ivi*, p. 76, 77.

³⁵² Uli Linke, "Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum", *Anthropology Today*, 2005, Vol. 21, No. 5, p. 18.

³⁵³ Meiling Cheng, "Violent Capital: Zhu Yu on File", *TDR*, 2005, Vol. 49, No. 3, p. 67.

ai diritti individuali, inclusi quelli dei nascituri.³⁵⁴ L'opinione di Meiling Cheng, come afferma lei stessa, è *gender-based*, condizionata dalla propria cultura di genere. Se vi è un qualche altro fattore che condiziona la sua reazione a quella che lei definisce “infantifagia” di Zhu Yu, questo è forse legato alla specie; viene dalla sua appartenenza ad un universo morale che identifica un piccolo *Homo sapiens*, anche uno ormai senza vita, come un essere che non dovrebbe in nessuna circostanza essere consumato da un essere umano.³⁵⁵ Pur ammettendo la possibilità che vi siano sistemi morali nei quali il cannibalismo è tollerato, afferma categoricamente che il suo non rientra fra questi.³⁵⁶

Il fatto che l'Oriente e l'Occidente siano caratterizzati da due tipi diversi di sensibilità potrebbe essere plausibile, soprattutto per quanto riguarda la questione legata all'utilizzo degli animali. Tuttavia, è opportuno affermare che quando si tratta di un essere umano, in modo particolare un feto, la faccenda tocca ogni individuo da vicino, trattandosi della stessa specie. Ciò che è certo è che la sensibilità di ognuno, lungi dal fattore legato a Oriente o Occidente, è diversa in ogni soggetto: cambia in base al contesto sociale, culturale e anche temporale. La questione che sorge ora è la seguente: è etico utilizzare animali e cadaveri per la realizzazione di *performance* violente? Questo è ciò a cui si tenterà di rispondere nelle sezioni successive.

3.2. È morale utilizzare cadaveri per la *Performance Art* violenta?

I numerosi pareri contrari dell'opinione pubblica riguardo l'utilizzo di cadaveri nella *performance art* violenta si basano sulla questione etica e morale legata ad essa. In molti, infatti, non ritengono che tale scelta rispetti i canoni dell'etica: in questa sezione si cercherà di stabilire se l'uso di suddetto materiale sia conforme o meno a tali criteri.

L'utilizzo di cadaveri nella *performance art* può essere collegato all'autopsia a fini anatomici: anche in questo ambiente il discorso dell'etica e del rispetto del corpo è molto importante. Infatti, in molti ritengono che vi siano dei doveri nei confronti del cadavere, quali il rispetto della dignità umana e l'autonomia personale, evitando umiliazione e non curanza.³⁵⁷ Ciò che ovviamente impressiona di più è il fatto che i cadaveri fossero stati esseri umani impegnati in attività quotidiane come un qualunque individuo. Come espresso dalla studiosa Ellen Stroud: “The human corpse is a thing, a material object – a messy, maybe dangerous, perhaps valuable, often

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 244.

useful, and always tangible thing – and the law has much to say about such things. But the dead human body is also something very different: It is also my father, and my friend, perhaps my child, and some day, me”.³⁵⁸ Per questo motivo, è bene separare la persona dal corpo in quanto essere umano che camminava, dormiva, faceva, sentiva e veniva punito per i crimini commessi.³⁵⁹ L’immagine umana non racconta né la storia personale del soggetto né eventi della vita umana in generale.³⁶⁰ Presentare un corpo senza storia personale è quindi diverso dal rappresentare separatamente, ma parallelamente, la storia del corpo e quella della persona.³⁶¹ È questa la ragione per cui la storia personale viene completamente “cancellata”. Non è un caso che l’emblema dell’anatomia rinascimentale sia San Bartolomeo, che viene spellato vivo; la separazione della pelle dal corpo marca la divisione dello status sociale e personale, così come la rimozione del sigillo che suggella i misteri del corpo umano.³⁶² All’epoca, era credenza popolare che rimuovendo la pelle si raggiungesse la natura dell’uomo: il corpo si allontana dalla vita e ciò che resta è la natura umana nella sua purezza.³⁶³ I medici ritengono infatti gli esemplari anatomici immuni alle particolarizzazioni storiche e personali.³⁶⁴ Alla stessa maniera, Gunther Von Hagens sostiene che i corpi siano de-storicizzati, privati di ogni marcatore sociale o indicatore biografico e quindi anche di commemorazione, cessando di essere l’oggetto di venerazione e compassione umana. Il lutto è estinto e il senso di attaccamento emotivo scompare.³⁶⁵ Addirittura, il corpo viene considerato il “contenitore” dell’anima: già a partire da Tommaso D’Aquino, infatti, è definito la custodia dell’anima immateriale, o, secondo la tradizione delle *transi tombs*,³⁶⁶ il cadavere è considerato in due modi; come una persona o come una struttura umana di carne e ossa.³⁶⁷ Anche più recentemente viene condivisa questa idea: lo studioso Drew Leder, citato nel saggio di Michael Barilan “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing

³⁵⁸ Ellen Stroud, “Law and the dead body: is a corpse a person or a thing?”, *Annual Review of Law and Social Science*, Vol. 14, No. 1, 2018, p. 117 citato in Clara-Sophie Schwarz, Nikolai Münch, Johannes Müller-Salo, Stefan Kramer, Cleo Walz, Tanja Germerott, “The dignity of the human corpse in forensic medicine”, *International Journal of Legal Medicine*, No. 135, 2021, p. 2073.

³⁵⁹ Y. Michael Barilan, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, p. 197.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ivi*, p. 195.

³⁶² *Ivi*, p. 194.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 198.

³⁶⁵ Uli Linke, “Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum”, *Anthropology Today*, Vol. 21, No. 5, Ottobre 2005, p. 18, 19.

³⁶⁶ Dal verbo latino *transire* (morire) e dall’antica parola francese *transir*, dal medesimo significato, le *transi tombs*, o *cadaver tombs*, rappresentano una categoria specifica di scultura funeraria creata tra il tardo Medioevo e le prime epoche moderne in Europa. Questo tipo di tomba è un’effigie pensata per ricordare i resti scheletrici o in decomposizione dell’individuo contenuto all’interno. (“A Brief Explanation of the Medieval Transi Tomb”, *vugradhistory.wordpress.com*, 5 Febbraio 2019. Accesso effettuato il 22 Agosto 2021, 11.07. <https://vugradhistory.wordpress.com/2019/02/05/a-brief-understanding-of-the-medieval-transi-tomb/>).

³⁶⁷ Y. Michael Barilan, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, p. 195.

human bodies and body-parts”, nel 1994 afferma che un “anatomized body is a “corpse”, “meat””.³⁶⁸ Legalmente spodestato dal diritto di personalità, un cadavere non è un soggetto umano, ma diviene solamente un corpo.³⁶⁹ I rabbini considerano un corpo privo di vita un “libro consumato” e quello di un feto un “taccuino vuoto”,³⁷⁰ pensiero condiviso anche dagli artisti cinesi del Cadaver Group. Come afferma, infatti, Sun Yuan:

J'estime qu'il y a quatre raisons pour lesquelles on peut utiliser le cadavre en tant que matériau artistique :

1 : le corps matériel est le support de l'homme spirituel ;

2 : la disparition de la vie accompagne la disparition de l'homme spirituel ;

3 : le corps humain est composé d'hydrate de carbone : après la mort, il se transforme en matière. C'est pour cette raison que le chimiste M. Hu Yadong [...] a avancé la thèse selon laquelle « un mort n'est plus un être humain ». Sur le plan conceptuel, le cadavre n'est plus un être humain, mais sur le plan psychologique, pour les vivants, il le demeure. Voilà la spécificité de ce support.

4 : la recherche en science naturelles doit transgresser des tabous, il en est de même pour la recherche artistique.³⁷¹

Gli artisti, intervistati in occasione della mostra *Infatuated with Injury*, raccontano un aneddoto a questo proposito. Un celebre critico d'arte, di identità sconosciuta, chiede a un famoso scienziato (il direttore dell'*Institute of Chemistry, Chinese Academy of Science*) se un cadavere possa essere considerato un essere umano. Questo risponde che una persona deceduta è solamente un agglomerato di carboidrati e non più un essere umano.³⁷² Alla stessa maniera, il critico d'arte Li Xianting, curatore di *Infatuated with Injury*, afferma che se un esemplare umano è considerato un oggetto, allora il significato culturale e spirituale ad esso associato sparisce, in quanto, essendo privo di vita, non costituisce più una persona.³⁷³ A riprova di ciò, i membri sostengono: “In our works we hope to imbue energy and new significance into a material substance that has lost its

³⁶⁸ Drew Leder, “A Tale of Two Bodies, the Cartesian Corpse and the Lived Body” in Drew Leder, *The Body in Medical Thought and Practice. Philosophy and Medicine*, Vol. 43, Dordrecht, Springer, 1998, p. 24 citato in Y. Michael Barilan, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, p. 198.

³⁶⁹ Uli Linke, “Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum”, *Anthropology Today*, Vol. 21, No. 5, Ottobre 2005, p. 19.

³⁷⁰ Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 239.

³⁷¹ Fei Dawei, “Transgresser le Principe Céleste: Dialogue Avec le Group Cadavre”, *Art Press*, Numero Speciale, Supplémento al No. 268, 2001, p. 61.

³⁷² Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 207.

³⁷³ “Il concetto curatoriale di *Infatuated with Injury* – Li Xianting” (《对伤害的迷恋》的策展思路——栗宪庭) - dui shanghai de milian de cezhan silu – Li Xianting), *Artron.net*, 29 Giugno 2003. Accesso effettuato il 16 Settembre 2021, 15.45. <https://news.artron.net/20030629/n16419.html>.

spiritual attribute”.³⁷⁴ Il Cadaver Group afferma poi che, durante il periodo di studi all’Accademia Centrale di Belle Arti, utilizzano esemplari umani per le lezioni di anatomia con lo scopo di facilitare il processo di apprendimento artistico.³⁷⁵ L’intenzione del gruppo è di sperimentare utilizzando il corpo umano come materiale, sollevando un interrogativo piuttosto interessante: se una persona deceduta può essere cremata, usata per dimostrazioni mediche, o esposta in un museo di scienze naturali, perché non può essere utilizzata per scopi artistici?³⁷⁶ A questo proposito, un’altra importante questione da tenere in considerazione è il confine etico invisibile tracciato dalla società tra gli utilizzi del corpo che non rispettano le volontà del defunto e gli utilizzi del corpo considerati un abuso dell’individuo.³⁷⁷ Se consideriamo il fenomeno della donazione dei cadaveri, questi vengono mancati di rispetto nel momento in cui sono utilizzati per scopi non anticipati dal defunto³⁷⁸ o per cui la famiglia non ha dato consenso. Secondo numerosi studi, la maggioranza è consenziente nel donare il corpo dei propri cari a fini scientifici, anche infanti;³⁷⁹ un corpo può essere utilizzato, in contesto medico, solo se l’individuo in questione o la famiglia di questi decide di donarlo per tale fine, ma questa donazione non deve comportare il deturpamento del corpo, il quale, nella maggioranza dei casi, è successivamente restituito alle famiglie. Nel caso del Cadaver Group, i corpi, utilizzati per scopi artistici, sono stati procurati presso alcuni ospedali di Pechino, i quali hanno acconsentito a cederli poiché nessuno ne ha richiesto la restituzione.³⁸⁰ Come affermano infatti gli artisti: “Of course, we honor the rights of those people who have donated the bodies of their family members [for scientific uses], and will not use specimens made from such corpses”.³⁸¹ Se presi in analisi i sopracitati aspetti legati alla considerazione del corpo senza vita come carne, materia ormai priva della componente spirituale e il fatto che gli esemplari utilizzati siano incustoditi; si potrebbe allora parlare di un utilizzo etico dei corpi in questione; se non fosse che non si tratta di scopi scientifici, bensì artistici. Barilan sottolinea quanto il trattamento rispettoso del deceduto sia un dovere universale,³⁸² ma stabilire esattamente cosa si intenda per “rispetto del corpo” non è totalmente chiaro. Come si evince dal seguente passaggio in “The dignity of the human corpse in forensic medicine”:

³⁷⁴ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 207.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Y. Michael Barilan, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, p. 199.

³⁷⁸ Jeffrey T. Berger, Fred Rosner, Eric J. Cassell, “Ethics of Practicing Medical Procedures on Newly Dead and Nearly Dead Patients”, *J Gen Intern Med.*, Vol. 17, No. 10, 2002, p. 775, 776.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 776.

³⁸⁰ Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 235.

³⁸¹ Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 208.

³⁸² Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 239.

Even if one can agree that a dead human body is a very particular kind of thing, what it means to treat a dead body in a dignified way or respect the dignity of a dead body is not all clear. Even [...] the term “dignity” was and still is in center of debates of philosophers and ethicist scholars.³⁸³

Lo studioso Feinberg si oppone all'affermazione secondo cui “distruggere corpi senza vita” danneggia i sentimenti etici causando una completa degenerazione morale,³⁸⁴ seguendo l'assunto secondo cui la morte costituisce la terminazione della persona, così come qualunque fattore legato alla sfera personale. Il corpo in cui una volta risiedeva l'individuo ormai deceduto non ha più nulla a che fare con esso, così come un viaggiatore associato all'auto che guidava.³⁸⁵ In questo caso, Barilan è convinto che si possa ignorare completamente il corpo umano vuoto – e quindi non avere doveri nei confronti di quest'ultimo – oppure rispettarlo come una manifestazione impersonale di umanità.³⁸⁶ Per questo motivo, è necessario mettere in evidenza come il concetto di dignità, così come quello di sensibilità, abbia sicuramente subito delle variazioni nel corso degli anni. Trattamenti di corpi una volta considerati una forma di venerazione e di rispetto, oggi non sarebbero più considerate tali: basti pensare alla tradizione cristiana, dove il corpo di alcuni individui veniva violato al fine di esporre quelle che erano considerate reliquie ed essere così utilizzato come indice indiretto per la storia dell'essere perfetto, il santo.³⁸⁷ Tutt'oggi i corpi dei deceduti vengono sottoposti a diversi rituali, come la sepoltura o la cremazione, i quali vengono considerati trattamenti dignitosi poiché socialmente e universalmente accettati, nonché rappresentativi, la maggior parte delle volte, la volontà del defunto. Come sostiene Barilan, se un individuo dovesse richiedere che il proprio corpo sia gettato nella spazzatura, vi è il dovere di rispettare tale desiderio. Qualsiasi altra azione al di fuori di questa rappresenterebbe una mancanza di rispetto nei confronti della persona in quanto soggetto autonomo e una violazione della sua dignità.³⁸⁸ Resta però il fatto che nessuna legge specifica cosa si intenda con “trattamento dignitoso”, soprattutto per quanto riguarda un corpo incustodito: “... The laws do not contain any

³⁸³ Clara-Sophie Shwarz, Nikolai Münch, Johannes Müller-Salo, Stefan Kramer, Cleo Walz, Tanja Germerott, “The dignity of the human corpse in forensic medicine”, *International Journal of Legal Medicine*, No. 135, 2021, p. 2073.

³⁸⁴ Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 236.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 239.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Y. Michael Barilan, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, p. 196.

³⁸⁸ Y. Michael Barilan, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 239.

guidelines as to what a dignified treatment of the human corpse should look like in concrete terms: there is no blueprint".³⁸⁹

La messa in mostra del cadavere, che ispira sia macabra curiosità che interesse scientifico, è parte di una storia generale della mostra del corpo umano, esibizioni in cui i temi di morte, violenza e medicina sono strettamente interconnessi.³⁹⁰ Come nota la studiosa Barbara Kirshenblatt-Gimblett:

This history includes the exhibition of dead bodies [...], the public dissection of cadavers in anatomy lessons, [...] heads of criminals impaled on stakes, [...], and displays of body parts and fetuses in anatomical and other museums, whether in flesh, in wax, or in plaster cast.³⁹¹

Tuttavia, Barilan introduce un concetto piuttosto interessante:

We object to using human remains whenever a reasonable alternative to achieve the goal in mind is available. The reason for this is that we harbour a substantial duty not to utilize dead bodies unless we have good enough reasons to do so. This is a universally intuitive moral judgement. It indicates a deep-seated conviction that humans do not treat each other as raw material or as products for consumption. Separation between the consumers and the things consumed is a prerequisite to the formation of moral society.³⁹²

A fronte del discorso relativo alla *performance art* violenta cinese, gli artisti del Cadaver Group decidono di utilizzare dei cadaveri per la realizzazione delle loro azioni in quanto li considerano il materiale migliore con cui sperimentare. Evidentemente, altre alternative non avrebbero espresso al meglio il concetto alla base dell'opera. Tutti i componenti condividono la stessa opinione dei membri del mondo scientifico presi qui in considerazione, ossia che il corpo sia solamente il contenitore della persona, dell'anima dell'individuo e che quindi, una volta privo di vita, questo perda completamente ogni accezione al mondo spirituale riducendosi a semplice materia. Inoltre, gli artisti nutrono il massimo rispetto nei confronti di quei membri famigliari e degli stessi individui che decidono di donare il proprio corpo alla scienza e, per questo motivo,

³⁸⁹ Clara-Sophie Shwarz, Nikolai Münch, Johannes Müller-Salo, Stefan Kramer, Cleo Walz, Tanja Germerott, "The dignity of the human corpse in forensic medicine", *International Journal of Legal Medicine*, No. 135, Settembre 2021, p. 2074.

³⁹⁰ Uli Linke, "Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum", *Anthropology Today*, Vol. 21, No. 5, 2005, p. 15.

³⁹¹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Stati Uniti, University of California Press, 1998, p. 35, citato in Uli Linke, "Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum", *Anthropology Today*, Vol. 21, No. 5, 2005, p. 15.

³⁹² Y. Michael Barilan, "Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion", *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, p. 245.

utilizzano corpi rimasti “incustoditi” ormai da anni. Si potrebbe pensare, in aggiunta, che nessun cadavere viene umiliato o mancato di rispetto in alcuna *performance*, in quanto, proprio perché donati da nessuno, non posseggono alcuna volontà. Al contrario, se non utili per il mondo della scienza, questi corpi trovano un nuovo utilizzo all’interno della dimensione artistica, la quale non ne svaluta l’importanza, ma ne valorizza il prestigio materiale e artistico. Se si dovessero prendere in considerazione solamente questi elementi, si potrebbe certamente parlare di un utilizzo etico di questi corpi, in quanto non vi è nulla che violi i criteri riportati sopra. È quindi estremamente difficile, a parere di chi scrive, stabilire se l’utilizzo di cadaveri per la *performance art* violenta ed estrema costituisca in termini assoluti un gesto etico o meno. Ciò che si può affermare senza dubbio è che non vi sono leggi o regole fisse per il trattamento di un corpo *post-mortem*, ma ciò che è considerato etico o dignitoso varia da individuo a individuo. Per alcuni, tale trattamento può essere considerato adeguato in quanto il corpo non viene ridicolizzato, per altri, invece, può essere visto come non necessario, irrispettoso e oltre ogni limite etico, in base alla propria sfera di valori derivanti dal *background* storico, religioso, culturale, soggettivo e personale. Come afferma, infatti, Umberto Eco, alcune delle nostre percezioni sono mediate dalle categorie concettuali che costituiscono il linguaggio naturale del percipiente.³⁹³

3.3. È morale utilizzare animali per la *Performance Art* violenta?

Per questo tipo di discussione è necessario, innanzitutto, precisare che non tutte le *performance* concernenti l’utilizzo di animali prese in considerazione sono uguali. Infatti, *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) di Sun Yuan e Peng Yu, *Jiu* (2000) di Xiao Yu e *Happy Easter* di Zhu Yu (2001) hanno caratteristiche piuttosto diverse: nella prima otto cani disposti su due file da quattro, uno di fronte all’altro, si trovano a correre su degli appositi tapis-roulant e abbaiare senza sosta, atto dettato dal desiderio di sbranarsi l’un l’altro; la seconda vede l’unione, tramite l’utilizzo di ago e filo, di coppie di topolini da laboratorio vivi. La terza, invece, consiste in un maiale anestetizzato che viene sottoposto a un’operazione a cuore aperto. È chiaro che la differenza è piuttosto consistente, ma si cercherà qui di giudicare ciascuna *performance* sotto il profilo etico.

Solo in tempi recenti e in alcuni paesi sono stati riconosciuti i “diritti degli animali”. Infatti, filosofi quali Cartesio (1596 – 1650) erano convinti che gli animali non fossero dotati di comportamento linguistico e che quindi non potessero essere considerati come esseri consci o

³⁹³ Umberto Eco, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, La Nave di Teseo, 2016, p. 85 citato in Philip Bell, “Subjectivity and Identity: Semiotics as Psychological Explanation”, *Social Semiotics*, Vol. 12, No. 2, 2002, p. 203.

dotati di emozioni.³⁹⁴ Cartesio paragona gli animali a automi e a “macchine in movimento fabbricate dall’industria umana” e sostiene che non vi siano uomini così ottusi al punto da non riuscire a mettere insieme parole diverse per esprimere i propri pensieri,³⁹⁵ ritenendoli così incapaci di pensare, comunicare, provare piacere o dolore.³⁹⁶ Tutto ciò può essere collegato all’ideologia dello specismo, ossia la considerazione degli animali, sul piano del valore morale e dello stato ontologico, come esseri inferiori e sottomessi all’essere umano.³⁹⁷ Tra il XVIII e XIX secolo i critici sociali cominciano invece a opporsi all’approccio cartesiano.³⁹⁸ Voltaire (1694 – 1778), infatti, scrive: “Réponds-moi, machiniste, la nature a-t-elle arrangé tous les ressorts du sentiment dans cet animal, afin qu’il ne sente pas?”.³⁹⁹ Anche alcuni giuristi, come Jeremy Bentham, cominciano a sostenere che sfruttandoli, gli animali vengono degradati ad una classe di oggetti i cui interessi e bisogni sono ignorati.⁴⁰⁰ Mentre Cartesio considera gli animali privi di pensieri o sentimenti, Bentham, nel 1789, arriva a scrivere: “The day may come, when the rest of the animal creation may acquire those rights which never could have been withholden from them but by the end of tyranny”.⁴⁰¹ Sempre Bentham si domanda: “What else is it that should trace the insuperable line? Is it the faculty of reason, or, perhaps, the faculty of discourse? [...] The question is not, Can they reason? Nor, Can they talk? But, Can they suffer?”.⁴⁰² Ancora, William Youatt, nel 1839, spiega come gli animali siano dotati di sensi, emozioni e coscienza, dimostrando, inoltre, sagacità, docilità, memoria e associazione di idee.⁴⁰³ Gli animali vengono così definiti soggetti coscienti, non oggetti: al livello di individui con proprie storie e non masse indifferenziate.⁴⁰⁴ Sono in grado di provare avversione per il dolore, godere del piacere, desiderare di vivere e crescere.⁴⁰⁵

³⁹⁴ Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 353.

³⁹⁵ René Descartes, *Discours de la méthode*, Parigi, GF Flammarion, 2000, p. 58 citato in Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 353.

³⁹⁶ Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 353.

³⁹⁷ Josephine Donovan, “Aestheticizing Animal Cruelty”, *College Literature*, Vol. 38, No. 4, 2011, p. 203.

³⁹⁸ Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 354.

³⁹⁹ Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Le chasseur abstrait, 2005, p. 453, consultabile presso

[https://moodle2.units.it/pluginfile.php/30473/mod_resource/content/1/Voltaire - Dictionnaire philosophique.pdf](https://moodle2.units.it/pluginfile.php/30473/mod_resource/content/1/Voltaire_-_Dictionnaire_philosophique.pdf).

Accesso effettuato il 2 Settembre 2021, 11.52. Citato in Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 354.

⁴⁰⁰ Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 354.

⁴⁰¹ Jeremy Bentham, “Introduction to the Principles of Morals and Legislation” in John Bowring, ed. *The Works of Jeremy Bentham Vol. 1*, New York, Russell & Russell, 1962, p. 143 citato in Lesli Bisgould, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 354.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ William Youatt, *The Obligation and Extent of Humanity to Brutes: Principally Considered with Reference to the Domesticated Animals*, Londra, Longman, Orme, Brown and Longman, 1839, p. 48 citato in Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 3.

⁴⁰⁴ Josephine Donovan, “Aestheticizing Animal Cruelty”, *College Literature*, Vol. 38, No. 4, 2011, p. 204.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

In breve, sono dotati di desideri e bisogni, molti dei quali estremamente simili a quelli umani.⁴⁰⁶ È a partire dagli anni '70 che nascono dei veri e propri movimenti per i diritti degli animali: i filosofi americani Tom Regan e Peter Singer – che hanno dedicato la loro vita a questa causa – sono infatti convinti della seguente ideologia:

Major Premise: All beings capable of suffering and enjoying have the prima facie right against all morally responsible beings not to have suffering [...] inflicted on them.

Minor Premise: The purposes of satisfying human appetites for meat, or scientific curiosity, which are our reasons in the overwhelming majority of cases of inflicting pain [...] on animals, are not morally substantial enough to override the prima facie rights specified in the Major Premise.

Conclusion: In the overwhelming majority of cases, our infliction of suffering [...] on animals is morally wrong.⁴⁰⁷

Difatti, si pensa che provocare dolore innecessario agli animali sia moralmente sbagliato poiché, nonostante gli esseri umani differiscano da questi per il fatto di avere un equipaggiamento intellettuale ed emozionale più sofisticato, anch'essi hanno la medesima capacità di soffrire e provare piacere.⁴⁰⁸ Proprio queste ultime peculiarità costituiscono i fattori alla base dei diritti animali: alcuni ricercatori australiani ritengono che, per quanto riguarda le leggi per la protezione degli animali, la loro capacità di provare emozioni negative e positive costituisca il fattore principale per il movimento del benessere animale (*animal welfare movement*) e di conseguenza destinate alla loro protezione.⁴⁰⁹ Questa rappresenta così la ragione più importante, indipendentemente dalle altre doti: come sottolinea Jan Narveson nel suo saggio “Animal Rights”, “imbeciles or infants may be used just as we please, and yet they are as little, or even less, possessed of the more sophisticated capacities than many animals”.⁴¹⁰ Mette in evidenza, in aggiunta, un quesito piuttosto interessante: l'essere umano non dovrebbe soffrire solamente perché è intelligente? No, la ragione per cui non dovrebbe soffrire è dovuta al fatto che la sofferenza è ritenuta crudele.⁴¹¹ Come scrive Tom Regan nel suo saggio del 1986 “The Case for Animal Rights”, se si dovesse torturare una persona affetta da ritardo mentale o un bambino, si tratterebbe di un torto enorme e non di un'azione sbagliata solamente per il fatto di provocare dissenso.⁴¹² Visto che

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Jan Narveson, “Animal Rights”, *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 7, No. 1, 1977, p. 163.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 164.

⁴⁰⁹ Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 3.

⁴¹⁰ Jan Narveson, “Animal Rights”, *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 7, No. 1, 1977, p. 164.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² Tom Regan, “The Case for Animal Rights” in M.W. Fox & L.D. Mickley Editors, *Advances in animal welfare science 1986/87*, Dodrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, p. 183.

ciò è assodato nel caso dell'uomo, razionalmente, non si può negare lo stesso nel caso dell'essere animale.⁴¹³ È sufficiente che vi sia la convinzione che la vita umana, ancor più di quella animale, non debba essere sacrificata o sottoposta a sofferenza per il beneficio di altri. Si richiede infatti una ragione importante per giustificare l'infliggimento intenzionale di dolore o di altri tipi di crudeltà senza il consenso della vittima,⁴¹⁴ in quanto il valore di un individuo non è determinato dalla sua utilità.⁴¹⁵ Eppure, è da tempo socialmente ed eticamente accettata la sofferenza di animali per l'ambito alimentare e scientifico. Come scrive Regan:

Because these animals are treated routinely, systematically as if their value were reducible to their usefulness to others, they are routinely, systematically treated with a lack of respect, and thus are their rights routinely, systematically violated.⁴¹⁶

Vengono per l'appunto bruciati, avvelenati, irradiati, accecati, denutriti, sottoposti a elettroshock, infezioni e malattie, privati del sonno e di cure materne, tenuti in isolamento, sottoposti alla rimozione di organi o alla rottura di arti, resi dipendenti dalle droghe, rinchiusi per tutta la vita.⁴¹⁷ Vi è chi sostiene persino che l'essere umano non abbia alcun dovere nei confronti degli animali, che nulla sia loro dovuto. Quindi, pur compiendo azioni di per sé sbagliate poiché concernenti violenza, l'uomo non fa comunque loro alcun torto; egli non viola alcun diritto poiché gli animali, secondo questa visione, ne sono sprovvisti.⁴¹⁸ Vi sono così dei doveri nei confronti di tali atti, ma nessuno nei confronti degli stessi animali.⁴¹⁹ Come sostiene, di nuovo, Tom Regan:

There are, I know, people who profess to believe in animal rights but do not avow these goals. Factory farming, they say, is wrong – it violates animals' rights – but traditional animal agriculture is all right. Toxicity tests of cosmetics on animals violates their rights, but important medical research-cancer research, for example – does not.⁴²⁰

Inoltre, afferma, ciò che è fondamentale sbagliato nel modo in cui gli animali vengono trattati non varia da caso a caso, ma è dovuto al sistema nella sua interezza.⁴²¹ Questo è valido in qualsiasi settore che comporti l'utilizzo di animali, quindi alimentare, scientifico, medico, ma si applica anche all'ambito della *performance art*? È parere di chi scrive che sostenere ciò sia corretto.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Jan Narveson, "Animal Rights", *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 7, No. 1, 1977, p. 165.

⁴¹⁵ Tom Regan, "The Case for Animal Rights" in M.W. Fox & L.D. Mickley Editors, *Advances in animal welfare science 1986/87*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, p. 185, 186.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 188.

⁴¹⁷ Lesli Bisgould, "Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions", *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 351.

⁴¹⁸ Tom Regan, "The Case for Animal Rights" in M.W. Fox & L.D. Mickley Editors, *Advances in animal welfare science 1986/87*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, p. 180.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 179.

⁴²¹ *Ibidem*.

Anthony Julius dichiara: “Animals are not safe in the art world; from time to time, they are exposed to harm in the interests of art”.⁴²² In effetti, se si prendono in considerazione le azioni analizzate della *performance art* cinese, vengono infranti i sopracitati diritti degli animali. Se il solo fatto che essi vengano utilizzati per l’arte e l’intrattenimento costituisce l’infrangimento di quest’ultimi, ancor più questo è vero qualora gli animali vengano a tal fine sottoposti a violenza innecessaria: ciò costituisce senza dubbio una violazione dei loro diritti, nonché un fatto eticamente condannabile. Come spiegato dal filosofo e attivista Gary Lawrence Francione, citato nel saggio “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art That Involves Live and Deceased Animals”:

[...] animal rights philosophy is underpinned by the central idea that animals are not ours to exploit for food, clothing, entertainment, or experimentation.⁴²³ As such, Francione disagrees with the use of animals in art stating “I do not believe in using animals for such purposes and every instance of such use that I have seen is nothing but outright exploitation”.⁴²⁴

Effettivamente, come sostengono alcuni studiosi, l’inclusione di animali in alcune opere d’arte – in questo caso la *performance* violenta – mette in evidenza come il trattamento per mano dell’essere umano necessita di un’analisi più approfondita.⁴²⁵ I metodi controversi di inclusione degli animali in alcune opere destano la domanda: “si tratta di esempi di libertà artistica o solamente di crudeltà?”.⁴²⁶ In *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) di Sun Yuan e Peng Yu, i cani vengono fatti correre per circa sette minuti. Lo sforzo fisico, dovuto sia alla corsa che all’abbaiare, per un periodo di tempo piuttosto prolungato, è senza dubbio doloroso: i cani appaiono esausti. Chiaramente questo tipo di trattamento, sebbene piuttosto crudele, non lo è tanto quanto l’azione *Jiu* (2000) di Xiao Yu o *Happy Easter* (2001) di Zhu Yu. Nella prima, i topolini, vivi, vengono cuciti a coppie e senza l’uso di anestetico e; nella seconda, il maiale anestetizzato è sottoposto ad un’operazione a cuore aperto, ma a causa di un errore di calcolo, si sveglia durante la procedura e muore. In questo caso si parla di una vera e propria violenza: perché, nonostante il topolino bianco sia la cavia più utilizzata in laboratorio e quindi sottoposta al maggior numero di

⁴²² Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Londra, Thames and Hudson, 2002 citato in Steve Baker, “You Kill Things to Look at Them”: Animal Death in Contemporary Art” in The Animal Studies Group, *Killing Animals*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 76, 77.

⁴²³ Gary Lawrence Francione, Anna Charlton, *Animal Rights: The Abolitionist Approach*, Logan, Exempla Press, 2015, p. 23 citato in Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 4.

⁴²⁴ Angela Hughes, *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*, Tesi di Dottorato, Brisbane, Griffith University, 2015, p. 8 citato in Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 4.

⁴²⁵ Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 2.

⁴²⁶ *Ibidem*.

soprusi, deve subire una sofferenza simile solamente per un fine artistico? Allo stesso modo, perché a un maiale dovrebbe essere effettuato un taglio sul petto mettendone in mostra il cuore pulsante per la mera realizzazione di un'azione? La studiosa Meiling Cheng sostiene infatti: "Can we ever stand inside the animals' skins, carapaces, paws and claws to proclaim, 'Ah, dying for art is much nobler than dying as food'? Might not animals think/dream/feel precisely the opposite: That which consents to be eaten to sustain life is divine, hence, not merely human?"⁴²⁷ Il dolore e la sofferenza innecessari, insensati o ingiustificati in nome dell'arte costituiscono senza dubbio un infrangimento dei diritti animali.⁴²⁸ La *College Art Association* (CAA), per l'appunto, afferma: "No work of art should, in the course of creation, cause physical or psychological pain, suffering, or distress to an animal".⁴²⁹ A riprova di ciò, è cruciale il pensiero della filosofa Martha Nussbaum in relazione all'integrità corporea animale secondo cui "Animals have direct entitlements against violations of their bodily integrity by violence, abuse, and other forms of harmful treatment – whether or not the treatment in question is painful".⁴³⁰ Questi animali sono sottoposti a un trattamento del genere non per volontà propria, bensì per volontà degli artisti; gli umani possiedono facoltà di scelta, mentre gli animali subiscono tali azioni contro la loro libertà e solamente per vezzo umano. Essi sono visti come mere risorse a servizio dell'uomo.⁴³¹ Quando si accetta questo punto di vista, ciò che ne succede è prevedibile, nonché deplorabile: perché preoccuparsi della loro solitudine e del loro dolore? Visto che esistono per servire l'uomo, per far sì che ne tragga beneficio in un modo o nell'altro, ciò che fa loro del male non è rilevante, o lo è solamente nel momento in cui provoca turbamento nell'essere umano.⁴³² Come sostiene William Kunstler:

[...] it is unjust to the animals themselves to deny them their rights, irrespective of any salutary effect that it may have on relations among humans. Like us, animals are individuals with interests. Their value does not depend on their use to us any more than does the inherent value of a human being depend on that person's use to others.⁴³³

⁴²⁷ Meiling Cheng, "Animalworks in China", *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, p. 79.

⁴²⁸ Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, "Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals", *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 2.

⁴²⁹ Ingrid E. Newkirk, "PETA's letter to Richard Armstrong, director of the Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation", *peta.org*, 25 Settembre 2017. Accesso effettuato il 31 Agosto 2021, 8.57. <https://www.peta.org/media/news-releases/guggenheims-dogfighting-display-sick-peta-says-pull-plug/>.

⁴³⁰ Martha Nussbaum, "Beyond 'Compassion and Humanity': Justice for Nonhuman Animals" in Cass Sunstein, Martha Nussbaum, *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 315 citato in Anders Schinkel, "Martha Nussbaum on Animal Rights", *Ethics and the Environment*, Vol. 13, No. 1, 2008, p. 46.

⁴³¹ Tom Regan, "The Case for Animal Rights" in M.W. Fox & L.D. Mickleby Editors, *Advances in animal welfare science 1986/87*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, p. 179.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Gary Lawrence Francione, *Animals, Property and the Law*, Philadelphia, Temple University Press, 1995, p. X citato in Lesli Bisgould, "Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions", *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, p. 359.

Regan afferma che hanno valore, in eguale maniera, tutti coloro in grado di provare emozioni.⁴³⁴ Ciò fa riferimento a esseri provvisti di coscienza soggettiva delle proprie vite, così come di desideri, ricordi, sentimenti. A tal proposito, se gli animali hanno valore morale, allora devono avere almeno un diritto: quello di non essere utilizzati come risorsa.⁴³⁵

Proprio perché gli artisti sono convinti di poter utilizzare animali contro la propria volontà come se fossero un oggetto di loro proprietà – nonché infliggere loro dolore o sottoporli ad azioni crudeli – si può quindi parlare di maltrattamento di animali in nome dell'arte e, dunque, di atti eticamente discutibili. Baker supporta l'uso responsabile degli animali in contesto artistico affermando l'importanza di dare fiducia agli artisti che operano con integrità,⁴³⁶ ma non è questo il caso. È per l'appunto opportuno mettere in chiaro come gli animali coinvolti – cani, topi e maiali – siano oggettificati e sminuiti attraverso le pratiche alle quali vengono sottoposti. Questo tipo di arte costringe il pubblico alla presenza dell'orrido, della bestialità, dell'aggressività e della minaccia; tutte forme di crudeltà.⁴³⁷ L'artista Sue Coe (1951 -), in aggiunta, sostiene: “By using an animal (or its image) as a symbol of or for something else, that animal is effectively robbed of its own identity, and its interests will thus almost inevitably be overlooked”.⁴³⁸ Inoltre, è necessario specificare che fino al 2017 lo stato cinese non è stato provvisto di una legge nazionale per la protezione animale – nonostante gli sforzi per realizzarla fossero in atto da anni –⁴³⁹ e le leggi esistenti riguardo il benessere animale fossero meno rigide rispetto ad altre parti del mondo.⁴⁴⁰ Detto ciò, dal punto di vista etico, le *performance* violente prese qui in considerazione restano moralmente inaccettabili andando a privare gli animali coinvolti dei loro diritti fondamentali e simboleggiando così la considerazione etica degli artisti limitata o completamente assente.⁴⁴¹

⁴³⁴ Carl Cohen, Tom Regan, *The Animal Rights Debate*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001, p. 209 citato in Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 4.

⁴³⁵ Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 4.

⁴³⁶ Steve Baker, *Artist/Animal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 3 citato in Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 9.

⁴³⁷ Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Londra, Thames and Hudson, 2002, p. 154 citato in Steve Baker, “You Kill Things to Look at Them?: Animal Death in Contemporary Art” in The Animal Studies Group, *Killing Animals*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 77.

⁴³⁸ Steve Baker, “You Kill Things to Look at Them?: Animal Death in Contemporary Art” in The Animal Studies Group, *Killing Animals*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 78.

⁴³⁹ Chien-Hui Li, “Book Reviews. Animals in China: Laws and Society. By Deborah Cao”, *Journal of Animal Ethics*, Vol. 7, No. 1, 2017, p. 109, 110.

⁴⁴⁰ Ellie Coleman, Rebecca Scollen, Beata Batorowicz, David Akenson, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, p. 7.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 5.

3.4. Conclusioni

La *performance art* violenta creata tra gli anni '90 e il 2000 divide l'opinione pubblica: in Cina, il Ministero della Cultura emette la notifica *Preventing 'Performance' (biaoyan) and Exhibitions that Openly Display Blood, Savage Acts and Obscenity, and That are Being Conducted in the Name of 'Art'* con l'obiettivo di porre fine alla produzione di opere d'arte crudeli e oscene che coinvolgono l'utilizzo di animali e cadaveri o parti di esseri umani; una serie di critici, tra cui Chen Lüsheng, si oppone a questo genere di produzione artistica sulla base della percepita minaccia che essa possa incrinare l'ordine sociale e il benessere psicologico degli individui, specialmente in quanto conseguenza dell'influenza occidentale. Proprio in Occidente, lo shock provocato non è indifferente: sia per quanto riguarda l'utilizzo di cadaveri, in particolare modo all'interno della *performance Eating People* (2000) di Zhu Yu, ma in maniera ancora più sentita per l'utilizzo di animali. Come descritto, *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) di Sun Yuan e Peng Yu, riproposta in video in occasione della mostra *Art and China after 1989: Theatre of the World* presso il *Guggenheim Museum* di New York nel 2017, è considerata inequivocabilmente, da molti attivisti per i diritti degli animali e non, una tortura per i cani coinvolti.

Il dibattito che la *performance art* violenta cinese di questi anni suscita si basa su fattori legati alla sfera dell'etica e della moralità. Dai documenti presi in analisi si potrebbe parlare di un utilizzo etico dei cadaveri in contesto artistico in quanto, come generalmente osservato, un corpo senza vita viene considerato meramente il contenitore dell'anima e quindi privo di ogni accezione spirituale. Cruciale è il discorso della donazione: se i corpi utilizzati dagli artisti fossero stati donati a fini scientifici, il loro utilizzo sarebbe indubbiamente immorale, ma data l'assicurazione del Cadaver Group di volere rispettare nel modo più assoluto la scelta delle famiglie di donare le salme dei propri cari per la ricerca, questa preoccupazione non sussiste. I cadaveri sfruttati, infatti, sono corpi incustoditi. Per questa motivazione è stato loro possibile usarli per scopi artistici. In aggiunta, risulta difficile parlare di un trattamento dei corpi dignitoso, in quanto in ambito scientifico non vi sono indicazioni specifiche se non quella di evitare loro umiliazione. Al contrario, il loro utilizzo in ambito artistico potrebbe essere considerato come la riattribuzione di un nuovo valore.

Per quanto riguarda invece gli animali, è estremamente difficile parlare di un uso etico, in quanto le *performance* prese in considerazione, *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) di Sun Yuan e Peng Yu, *Jiu* (2000) di Xiao Yu e *Happy Easter* (2001) di Zhu Yu, non rispettano quelli che vengono considerati i diritti degli animali: la cui dichiarata intenzione è quella di prevenire sofferenza o dolore innessari all'animale. Considerato il contenuto delle azioni già descritte, si può solamente immaginare la sofferenza e il dolore a cui sono stati soggetti. Di fatto,

le opere costituiscono tre azioni eticamente discutibili: se l'artista può sottoporre il proprio corpo a un dolore estremo poiché cosciente delle sue azioni e mosso dalla propria volontà, l'animale è invece soggetto involontario di una sofferenza che è obbligato a subire.

È importante specificare che la legalità dell'uso di questi materiali per scopo artistico costituisce un aspetto differente rispetto a quello della moralità: sarebbe infatti necessaria un'indagine più approfondita per verificare la legalità di simili atti in Occidente, mentre in Cina il divieto di mettere in scena atti cruenti implicanti la presenza di cadaveri e animali viene introdotto solamente nel 2001. Tuttavia, nonostante si possa affermare che l'utilizzo dei cadaveri nella *performance art* violenta sia, sulla base dei fattori presi in analisi, probabilmente più accettabile rispetto a quello degli animali, è impossibile stabilire se l'impiego di tali materiali sia effettivamente etico o meno.

A parere di chi scrive, basandosi esclusivamente sui materiali presi in considerazione, l'utilizzo dei cadaveri potrebbe essere etico, mentre quello degli animali no; ma qualcuno potrebbe affermare il contrario, ovvero ritenere inaccettabile l'uso di corpi senza vita per la dimensione artistica e accettabile quello degli animali per svariate motivazioni. Questo perché il concetto stesso di etica, così come quello di sensibilità, oltre che a evolversi nel tempo in base a diversi contesti storici e culturali, è strettamente legato alla sfera personale e soggettiva. Come afferma, infatti, Darwin nella sua opera *The Descent of Man*: "The norms of morality are not biologically determined but rather a result of human collective experience".⁴⁴² A riprova di ciò, alcuni filosofi sostengono che – essendo l'uomo abituato a prendere in considerazione codici morali o serie di disposizioni che specificano quali azioni sono considerate buone e quali cattive – la moralità non sia determinata biologicamente, ma sia il prodotto di tradizioni culturali e di credenze religiose.⁴⁴³ Come sostiene infatti Pinker:

Western societies have recently experienced the moralization and amoralization of diverse behaviors. Thus, "smoking has become moralized...now treated as immoral... at the same time many behaviors have become amoralized, switched from moral failings to lifestyle choices. They include divorce, illegitimacy, working mothers, marijuana use and homosexuality".⁴⁴⁴

⁴⁴² Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, New York, D. Appleton & Co., 1871 citato in Francisco J. Ayala, "The difference of being human: Morality", *PNAS*, Vol. 107, No. 2, 2010, p. 9018.

⁴⁴³ Francisco J. Ayala, "The difference of being human: Morality", *PNAS*, Vol. 107, No. 2, 2010, p. 9018.

⁴⁴⁴ Steven Pinker, "The moral instinct", *The New York Times Magazine*, 13 Gennaio 2008, p. 34. Available at <https://www.nytimes.com/2008/01/13/magazine/13Psychology-t.html>. citato in Francisco J. Ayala, "The difference of being human: Morality", *PNAS*, Vol. 107, No. 2, 2010, p. 9021.

È quindi evidente come la sensibilità, strettamente legata al senso di moralità, e il concetto di etica siano perennemente in trasformazione e, soprattutto, fortemente legate alla sfera personale, culturale e religiosa. Per queste ragioni non è quindi possibile determinare se l'utilizzo di cadaveri e animali a scopo artistico nella *performance art* violenta cinese possa essere considerato etico, lasciando così la disputa irrisolta.

4. Conclusioni

A partire dalle origini della *performance art* occidentale, da collocarsi tra gli anni '60 e '70 del '900, è stato possibile stabilire che artisti quali Marina Abramović, Gina Pane e Hermann Nitsch costituiscono i pionieri di questo *violent trend* che, inizialmente, prende piede in America ed Europa sotto forma di *body art*. La manifestazione di tale sottogenere porta all'insorgere di alcuni interrogativi circa il carattere aggressivo: insito nella natura dell'uomo o scatenato da fattori esterni? Sulla base dei materiali consultati, la violenza risulta caratterizzare naturalmente l'essere umano, il quale, sin dagli antenati ominidi, eredita questo carattere cruento. Tale ferocia, come esprime Hannah Arendt, è accentuata da alcuni input: il dono addizionale della ragione rende l'uomo la più pericolosa delle bestie, in quanto la violenza perpetrata è sempre giustificata da un fine. Il carattere violento di cui sopra è riscontrabile in alcuni rituali appartenenti a culture straniere: questi ci permettono di individuare alcune similitudini all'interno di azioni messe in scena da artisti occidentali. È tuttavia impossibile determinare se tali analogie siano dovute a scelte calibrate da parte degli artisti o se si tratti di semplice casualità. Ciò che è possibile affermare con sicurezza è che suddetta violenza, per gli artisti Occidentali, rappresenta il mezzo tramite cui esprimere scontento circa la situazione sociopolitica contemporanea, così come il proprio malessere interiore. Tale tendenza, attorno alla metà degli anni '80, comincia a prendere piede anche in Cina, dove l'ambiente artistico, allora dominato dalla "Nuova Onda 85" è caratterizzato da un intenso desiderio di sperimentazione. L'M Group rappresenta il primo a introdurre azioni violente sulla falsa riga di artisti quali Marina Abramović e Gina Pane. Il desiderio di sfruttare in ambito artistico questa aggressività per denunciare il contesto dell'arte cinese contemporanea è chiaramente riconducibile a una serie di fattori sociopolitici: fino al periodo della Rivoluzione Culturale esiste solamente un tipo di produzione artistica considerata ufficiale, molto celebrativa nei confronti del paese e del governo che, seppur caratterizzata da una discreta varietà, limita fortemente la sperimentazione artistica. Ciò che accomuna quindi gli artisti occidentali e gli artisti cinesi tra gli anni '70 e '90 viene presto descritto: entrambi utilizzano la *performance art* violenta per segnalare una situazione sociopolitica responsabile dello scontento sociale. Nel caso dell'ambiente cinese, l'M Group si serve di questo tipo di azioni per denunciare un'élite artistica rimasta strettamente legata ai canoni tradizionali del mondo dell'arte. Tuttavia, il discorso è legato ad un *background* più ampio: già a partire dalla Nuova Onda 85 gli artisti, trovandosi in un periodo di apertura e forte cambiamento, sono alla ricerca di nuovi mezzi di espressione. L'M Group tenta di trovare un linguaggio alternativo proprio tramite la *performance* violenta.

A partire dagli anni '90 la tendenza violenta precedentemente introdotta si intensifica: gli artisti sentono l'esigenza di sperimentare e affermarsi all'interno della dimensione artistica, sia

nazionale che mondiale, cosa sino ad allora mai avvenuta a causa della percezione estera dell'inferiorità dell'arte cinese. Ciò è anche dovuto all'incidente di Piazza Tiananmen del 1989, responsabile per la disillusione nei confronti del governo, causata dalle azioni di repressione e dal vuoto politico provocato, che ostacola il cambiamento politico e sociale spinto dalla rapida crescita economica e sempre più estesa urbanizzazione.⁴⁴⁵ La *performance art* di questo genere si evolve e comincia – attraverso le azioni di artisti come Zhang Huan e He Yunchang – a rispondere ad alcune domande riguardanti la natura umana e la vita di tutti giorni. Gli artisti di questo periodo si ritrovano a doversi confrontare con l'umanesimo, sempre più diffuso in Cina dopo la fine della Rivoluzione Culturale.⁴⁴⁶ Quest'ultima ha visto infatti la de-umanizzazione dell'arte attraverso la determinazione ideologica e la devozione per una “cultura popolare” proposta da Mao Zedong e dai suoi collaboratori.⁴⁴⁷ Gli artisti degli anni '90 decidono così di dedicare attenzione alla società come insieme di individui e di concentrarsi sugli aspetti che caratterizzano l'esistenza di ognuno di essi. Allo stesso modo, tra la fine degli anni '90 e il 2000, anche gli artisti del Cadaver Group – Sun Yuan, Peng Yu, Zhu Yu, Xiao Yu – cercano di trovare risposta a una serie di domande che attanagliano la società cinese in costante movimento. Il periodo a cavallo tra il XX e il XXI Secolo è infatti estremamente intenso: la Cina sta cambiando e si sta sviluppando sia dal punto di vista economico che da quello tecnologico portando così la popolazione a uno stile di vita sempre più frenetico. Il Cadaver Group desidera sperimentare tramite l'impiego di nuovi materiali artistici; innalzare il nome dell'arte cinese; affermare sé stessi attraverso quello che Meiling Cheng definisce *Violent Capital* - il concetto secondo cui più le azioni sono oscene e cruente più l'artista raggiunge la fama. Altro obiettivo dei membri è quello di provocare una reazione tra gli individui della società. Questi ultimi, infatti, sembrano ormai sempre più degli automi, degli esseri alienati davanti al processo di sviluppo sempre più celere del paese. Questa tendenza violenta viene allora considerata finalizzata alla creazione di una coscienza sociale proprio tramite la realizzazione di un effetto diretto, da parte degli artisti, sul pubblico e sul contesto sociale più esteso.⁴⁴⁸ Ciò significherebbe non solo il superamento di una coscienza ideologica dominante in ambito artistico, ma anche la creazione di una coscienza sociale tramite cui far fronte ai problemi esistenti nella politica e nella società cinesi, nonché di una cieca dipendenza dai principi umanisti legati allo sviluppo economico e sociale.⁴⁴⁹ Le letture attribuibili a questo tipo di arte sono quindi molteplici e una potrebbe non escludere l'altra. Tuttavia, proprio a causa dell'utilizzo di questi materiali non convenzionali tra fine anni '90 e 2000 l'opinione pubblica, cinese e occidentale, si divide dando

⁴⁴⁵ Thomas J. Berghuis, “Experimental Art, Performance and ‘Publicness’: Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11, No. 2-3, 2014, p. 150.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 149, 150.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 150.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

origine a una serie di dibattiti di stampo etico-morale. In Cina il Ministero della Cultura rilascia nel 2001 una notifica contro la messa in scena di immagini sanguinose, violente e oscene in nome dell'arte, mentre alcune riviste, tra cui *Meishu/Fine Arts*, chiamano alcuni critici d'arte a commentare questo genere artistico. Chen Lüsheng, nel suo articolo "The Insanity of the Avantguard", rappresenta il pensiero dei vertici del governo, insieme a quello di molti altri critici che non concepiscono questo tipo di arte; al contrario, Qiu Zhijie e Li Xianting, organizzatori di *Post-Sense Sensibility* e *Infatuated with Inury*, sono convinti che la sperimentazione attraverso l'utilizzo di nuovi materiali sia fondamentale per l'evoluzione artistica. In Occidente sembra invece facciano più scalpore le *performance* concernenti l'utilizzo di animali rispetto a quelle che coinvolgono l'impiego di cadaveri, nonostante, in linea generale, questo genere trovi anche qui discreta opposizione.

Stabilire se l'uso di queste materie come supporto artistico sia considerabile etico o meno risulta piuttosto difficile. Dai documenti presi in considerazione pare che l'utilizzo di cadaveri per scopi artistici sia più etico rispetto a quello di animali. Questo è dovuto al fatto che i corpi impiegati per le performance sono stati abbandonati. Si tratta in questo caso di salme di persone prive di famigliari che le reclamino, in questo modo recuperate e potenzialmente rivestite di nuovo valore artistico. Nel caso degli animali, invece, vengono inflitti loro violenza e dolore innecessari, andando così a violare i loro diritti. È quindi impossibile determinare se l'uso di suddetti materiali per la creazione di azioni violente sia considerabile etico o meno. Questo perché si tratta di un aspetto strettamente legato alla sfera soggettiva: la sensibilità di ogni individuo è infatti influenzata dal *background* storico, culturale, politico e religioso. Se per alcuni l'impiego di tali materie è considerato positivamente poiché visto come nuova sperimentazione e strumento tramite cui abbattere dei tabù, per altri rappresenta al contrario un gesto abominevole e irrispettoso, praticabile solamente da soggetti folli. È altamente probabile che per la realizzazione di tali opere gli artisti cinesi siano stati influenzati dall'arte occidentale: Damien Hirst già all'inizio degli anni '90 decide di realizzare alcune installazioni che prevedono l'uso di corpi di animali in formaldeide; Gunter Von Hagens, a partire dal 1995, realizza le esposizioni *Body Worlds* in cui mette in mostra una serie di cadaveri di esseri umani sottoposti a una tecnica da lui scoperta, quella della plastinazione. Nonostante l'approccio adottato dagli artisti occidentali – più igienico e scientifico – si differenzi non poco da quello degli artisti cinesi – cruento e violento – è probabile che questi ultimi abbiano utilizzato i primi come modello.

Dallo studio condotto sulla *performance art* violenta cinese che caratterizza il periodo che va dagli anni '90 al 2000 emerge quindi che il motivo per cui gli artisti decidono di esprimersi attraverso queste pratiche è strettamente legato alla sfera umana. Gli artisti cinesi desiderano

rispondere a quesiti legati alla dimensione personale e filosofica inserita in un contesto di rapido sviluppo sociale ed economico del paese, oltre che trovare nuovi mezzi di espressione. L'evoluzione effettuata a partire dalla fine degli anni '90 tramite l'introduzione di materiali non convenzionali si basa sul desiderio di rendere l'arte cinese conosciuta nel mondo. Le letture attribuibili a questo tipo di arte restano tuttavia molteplici, rendendo impossibile giungere a una motivazione unificante che vada oltre la voglia di sperimentazione da parte degli artisti. Altrettanto incerta è la portata dell'influenza occidentale sugli artisti cinesi; la conoscenza di queste opere è accertata, ma rimane opportuno domandarsi quanto tale ispirazione abbia prodotto volontaria imitazione o se abbia invece agito a livello inconscio. È necessario infine arrendersi a lasciare irrisolta, per quanto riguarda i dibattiti sull'uso dei materiali, la questione etico-morale; è parere di chi scrive che sarebbe inutile cercare una risposta definitiva, quando ogni forma di giudizio è inevitabilmente legata alla dimensione soggettiva; al contesto sociale, storico e politico in cui ciascun individuo è collocato.

. Glossario

<i>Apartment art</i>	Fenomeno sviluppatosi tra gli anni '80 e '90 in Cina. Gli artisti, impossibilitati a fare arte altrove, utilizzano la propria abitazione come studio artistico.
<i>Body art</i>	<i>Performance art</i> che utilizza il corpo come principale mezzo artistico.
Cadaver Group	Il critico d'arte cinese naturalizzato francese Fei Dawei definisce così quel gruppo di artisti cinesi che impiega cadaveri per la produzione artistica.
<i>Flesh Art</i>	Tipo di arte in cui l'artista utilizza il proprio corpo per creare <i>performance</i> in tempo reale.
<i>Ideologic-centrism</i>	Concetto secondo cui l'ideologia di partito si trova alla base della produzione artistica.
M Group (M 艺术群体)	Gruppo artistico facente parte della Nuova Onda 85.
<i>Mock shock</i>	Concetto secondo cui bellezza, repulsione, disgusto e piacere possono essere allineati nella medesima immagine.
Nuova Onda 85	Periodo di fioritura estrema per l'arte d'avanguardia che vede la nascita di un gran numero di gruppi artistici.

Ordeal art

Performance art che comporta grande sforzo e resistenza fisica.

Potlatch

Rito del dono appartenente alla tradizione dei Nativi d'America. Secondo tale sistema non vengono scambiati solamente beni di valore, proprietà reali e personali e oggetti di consistente valore economico, ma anche cortesie, intrattenimento, rituali, aiuto militare, donne, bambini, danze e feste facendo a gara a chi è in grado di offrire di più, innalzando così il proprio status all'interno della società.

Violent trend

Tendenza violenta sviluppatasi all'interno del genere artistico della *performance art*.

行动 / 行为 (*xingdong/xingwei*)

Azione

Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion 后感性：异性与妄想 (*Hou ganxing: yixing yu wangxiang*)

Mostra. Pechino, Gennaio 1999.

Infatuated with Injury 对伤害的迷恋 (*dui shanghai de milian*)

Mostra. Pechino, Aprile 2000.

FUCK OFF 不合作方式 (*bu hezuo fangshi*)

Mostra. Shanghai, Novembre 2000.

International Open Performance Art Festival
打开行为艺术节 (*Dakai xingwei yishu jie*)

Mostra. Chengdu, 2001.

Ai Weiwei 艾未未 (1957 -)

Artista

Chen Lüsheng 陈履生 (1959 -)	Artista
Damien Hirst (1965 -)	Artista
Fakir Musafar (1930 – 2018)	Artista
Feng Boyi 冯博一 (1960 -)	Artista e curatore della mostra <i>FUCK OFF</i>
Gina Pane (1939 – 1990)	Artista
Gunther Von Hagens (1945 -)	Artista
He Yunchang 何云昌 (1967 -)	Artista
Hermann Nitsch (1938 -)	Artista
Li Xianting 栗宪庭 (1949 -)	Curatore della mostra <i>Infatuated with Injury</i>
Marina Abramović (1946 -)	Artista
Peng Yu 彭禹 (1974 -)	Artista
Qi Li 齐立 (1967? – 1992)	Artista
Qiu Zhijie 邱志杰 (1969 -)	Curatore della mostra <i>Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion</i>
Sun Yuan 孙原 (1972 -)	Artista
Tehching Hsieh 谢德庆 (1950 -)	Artista
Wu Meichun 吴美纯 (? -)	Curatrice mostra <i>Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion</i>

Xiao Yu 萧昱 (1965 -)	Artista
Xu Bing 徐冰 (1955 -)	Artista
Yang Maoyuan 杨茂源 (1966 -)	Artista
Yang Zhichao 杨志超 (1963 -)	Artista
Zhang Huan 张洵 (1965 -)	Artista
Zhu Yu 朱昱 (1970 -)	Artista

. Bibliografia

- ABRAMOVIĆ Marina, *The Cleaner*, Venezia, Marsilio, 2018.
- ADDIS Maria Cristina, “The body of evidence. Martirio e performance art secondo Marina Abramović”, *E|C Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Vol. 15, No. 30, 2020, pp. 249-257.
- ARENDT Hannah, *Sulla Violenza*, Arnoldo Mondadori Editore, 1971 (I ed. 1970).
- AYALA Francisco J., “The difference of being human: Morality”, *PNAS*, Vol. 107, No. 2, 2010, pp. 9015-9022.
- BAKER Steve, “‘You Kill Things to Look at Them’: Animal Death in Contemporary Art” in The Animal Studies Group, *Killing Animals*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2006, pp. 69-98.
- BARILAN Y. Michael, “The story of the body and the story of the person: Towards an ethics of representing human bodies and body-parts”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, No. 8, 2005, pp. 193-205.
- BARILAN Y. Michael, “Bodyworlds and The Ethics of Using Human Remains: A Preliminary Discussion”, *Bioethics*, Vol. 20, No. 5, 2006, pp. 193-205.
- BARTRAM Rob, “Nature, art and indifference”, *Cultural Geographies*, Vol. 12, No. 1, 2005, pp. 1-17.
- BELL Philip, “Subjectivity and Identity: Semiotics as Psychological Explanation”, *Social Semiotics*, Vol. 12, No. 2, 2002, pp. 201-217.
- BERGER Jeffrey T., ROSNER Fred, CASSELL Eric J., “Ethics of Practicing Medical Procedures on Newly Dead and Nearly Dead Patients”, *J Gen Intern Med*, Vol. 17, No. 10, 2002, pp. 774-778.

- BERGHUIS Thomas J., “Considering Huanjing: Positioning Experimental Art in China”, *positions*, Vol. 12, No. 3, 2004, pp. 711-731.
- BERGHUIS Thomas J., *Performance Art in China*, Cina, Timezone 8, 2006.
- BERGHUIS Thomas J., “Experimental Art, Performance and ‘Publicness’: Repositioning the Critical Mass of Contemporary Chinese Art”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11, No. 2-3, 2012, pp. 135-155.
- BISGOULD Lesli, “Book Review: Animal Rights: Current Debates and New Directions”, *Ottawa Law Review*, Vol. 9, No. 3, 2005, pp. 349-361.
- CHEN Lüsheng, “The Insanity of the Avanguard” (走火入魔的前卫艺术 – *zouhuorumo de qianwei yishu*), *Meishu/Fine Arts*, No. 4, 2001, pp. 26-29.
- CHENG Meiling, “Violent Capital: Zhu Yu on File”, *TDR*, Vol. 46, No. 3, 2005, pp. 58-77.
- CHENG Meiling, “Extreme Performance and Installation from China”, *TheatreForum*, No. 29, 2006, pp. 87-96.
- CHENG Meiling, “Animalworks in China”, *TDR*, Vol. 51, No. 1, 2007, pp. 63-91.
- CHENG Meiling, “Down and Under, Up and Over: Animalworks by Sun Yuan and Peng Yu”, *Performance Paradigm*, 2008, pp. 1-42.
- CLARK Patrick, “Is Martyrdom Virtuous? An Occasion for Rethinking the Relation of Christ and Virtue in Aquinas”, *Journal of the Society of Christian Ethics*, Vol. 30, No. 1, Philosophy Documentation Center, 2010, pp. 141-159.
- COLEMAN Ellie, SCOLLEN Rebecca, BATOROWICZ Beata, AKENSON David, “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals”, *Animals*, Vol. 11, No. 3, 2021, pp. 1-14.

- COOPER Eugene, “The Potlatch in Ancient China: Parallels in the Sociopolitical Structure of the Ancient Chinese and the American Indians of the Northwest Coast”, *History of Religions*, Vol. 22, No. 2, 1982, pp. 103-128.
- DE STE. CROIX Geoffrey Ernest Maurice, “Why were the early Christians persecuted?”, *Past & Present*, No. 26, 1963, pp. 6-38.
- DELPEUX Sophie, “Venir En Aide Aux Vivants : Entretien Avec le Docteur Gunther Von Hagens”, *Art Press*, Numero Speciale, Supplemento al No. 268, 2001, pp. 71-78.
- DONOVAN Josephine, “Aestheticizing Animal Cruelty”, *College Literature*, Vol. 38, No. 4, 2011, pp. 202-217.
- EDGEWORTH SICKERMAN Elizabeth, *Into the Limits: The artist, the audience, and the practice of self-inflicted violence in performance art*, Tesi di Laurea Magistrale, Florida State University, College of Fine Arts, 2018.
- ESCHENBURG Madeline, “Archiving Apartment Art: An Interview with Gao Minglu”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 16, No. 7, 2017, pp. 56-62.
- FEI Dawei, “Transgresser le Principe Céleste: Dialogue Avec le Group Cadavre”, *Art Press*, Numero Speciale, Supplemento al No. 268, 2001, pp. 60-64.
- FOK Silvia, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Intellect, The Mill, 2013.
- GAO Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge e Londra, The MIT Press, 2011.
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Cina, Everbest Printing Co. Ltd, 2011.
- GRAVER David, “Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain”, *Theatre Journal*, Vol. 47, No. 1, 1995, pp. 43-64.

- GREENE Sandra E., “Spirit possession, ritual self-cutting and debt bondage: an analysis of the testimony of a nineteenth-century West African Priest”, *Slavery & Abolition*, Vol. 38, No. 4, 2017, pp. 745-760.
- HOLMES Ros, “Pillars of Fat: The Corporeal Aesthetics of Civilization (Wenming) in Contemporary Art”, *The China Journal*, No. 72, 2014, pp. 121-138.
- IWERIEBOR Ehiedu E.G., “The Colonization of Africa”, *Africana*, 2011, pp. 1-4.
- JONES Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- KIM Nam C., “Angels, Illusions, Hydras, and Chimeras: Violence and Humanity”, *Reviews in Anthropology*, Vol. 41, No. 4, 2012, pp. 239-272.
- KOZAK Nazami, “Cultural visitors and local residents’ interactions: hippies movement at Sultanalmet in the 1960s”, *Anatolia, An International Journal of Tourism and Hospitality Research*, Vol. 29, No. 2, 2018, pp. 1-12.
- LI Chienhui, “Book Reviews. Animals in China: Laws and Society. By Deborah Cao”, *Journal of Animal Ethics*, Vol. 7, No. 1, 2017, pp. 109-111.
- LINKE Uli, “Touching the corpse: The unmaking of memory in the body museum”, *Anthropology Today*, Vol. 21, No. 5, 2005, pp. 13-19.
- MAUSS Marcel, *Saggio sul dono: Forma e motivo dello scambio nelle società antiche*, Torino, Einaudi, 2002 (I ed. italiana 1965).
- NARVESON Jan, “Animal Rights”, *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 17, No. 1, 1977, pp. 161-178.
- QIAN Zhijian, “Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming and Performance Art in China”, *Art Journal*, Vol. 58, No. 2, 1999, pp. 68-81.

- REGAN Tom, “The Case for Animal Rights” in Michael W. Fox, Linda D. Mickley, *Advances in animal welfare science 1986/87*, Dodrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, pp. 179-189.
- SCHINKEL Anders, “Martha Nussbaum on Animal Rights”, *Ethics and the Environment*, Vol. 13, No. 1, 2008, pp. 41-69.
- SCHREIBER Mordecai, *Explaining the Holocaust: How and Why It Happened*, Eugene, Orlando, Wipf and Stock Publishers, 2015.
- SCHWARZ Clara Sophie, MÜNCH NIKOLAI, MÜLLER-SALO Johannes, KRAMER Stefan, WALZ Cleo, GERMEROTT Tanja, “The dignity of the human corpse in forensic medicine”, *International Journal of Legal Medicine*, No. 135, 2021, pp. 2073-2079.
- SUSSMAN Robert W., “Exploring Our Basic Human Nature: Are Humans Inherently Violent”, *Anthro Notes*, Vol. 19, No. 3, pp. 1-19.
- TEGGI Matilde, *Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli*, Tesi Magistrale, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2020.
- TONG Puiyin, *An Account of Development of Performance Art in China from 1979-2010*, Tesi di Dottorato, Londra, University of the Arts London, 2012.
- VAN ARKEL Dik, *The drawing of the Mark of Cain: A Socio-historical Analysis of the Growth of Anti-Jewish Stereotypes*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- WANG Meiqin, “The Primitive and Unproductive Body: He Yunchang and His Performance Art”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 13, No. 4, 2014, pp. 6-25.
- WANG Shushin, “The Rise and Fall of the Campaign against Spiritual Pollution in the People’s Republic of China”, *Asian Affairs: An American Review*, Vol. 13, No. 1, 1986, pp. 47-62.

- WARR Tracey, JONES Amelia, *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000.
- WU Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
- ZHOU Yan, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapore, Springer, 2020.
- ZHU Shunzong, HU Biying, "San Zi Jing: A Chinese Primer", *Childhood Education*, Vol. 86, No. 6, 2011, pp. 415-420.

. Sitografia

- 'Baby-eating' artist sparks TV row, "bbc.co.uk", 30 Dicembre 2002, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2614643.stm>, 18/08/2021.
- *A Brief Explanation of the Medieval Transi Tomb*, "vugradhistory.wordpress.com", 5 Febbraio 2019, <https://vugradhistory.wordpress.com/2019/02/05/a-brief-understanding-of-the-medieval-transi-tomb/>, 22/08/2021.
- Huang Yongping – *Theatre of The World*, "Artsy.net", <https://www.artsy.net/artwork/huang-yong-ping-huang-yong-ping-theater-of-the-world>, 11/09/2021.
- 三字经 *The Three-Character Classic*, "Yellowbridge.com", <https://www.yellowbridge.com/onlinelit/sanzijing.php>, 17/08/2021.
- 《对伤害的迷恋》的策展思路——栗宪庭》 (*dui shanghai de milian de cezhan silu – Li Xianting*), "Artron.net", 2003, <https://news.artron.net/20030629/n16419.html>, 16/09/2021.

- 2000 – 11 – 4 《不合作方式》 (*Bu hezuo fangshi*), “Artda.com”, 2 Aprile 2008, <http://121.42.13.254/cehuadangan-c-309.html>, 2/08/2021.
- ANGELUCCI Caterina, *Vivere il proprio corpo. Le mitiche Azioni di Gina Pane, in mostra a Milano*, “Arts-Life.com”, 2018, <https://artslife.com/2018/11/26/vivere-il-proprio-corpo-le-azioni-di-gina-pane-in-mostra-a-milano/>, 4/07/2021.
- BERGHUIS Thomas J., *Flesh Art: Performance and Body Art in Post-Mao China*, “Chinese-art.com”, 2001, [web.archive.org/web/20020225054523/http://www.chineseart.com/Contemporary/volume-four-issue-5/flesh.htm](http://www.chineseart.com/Contemporary/volume-four-issue-5/flesh.htm), 1/07/2021.
- BU Kong, *Zhang Huan in Beijing*, “zhanghuan.com”, 2007, http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_28.aspx?itemid=1104, 24/06/2021.
- DAI Yanni, 《是艺术还是是屠杀?》 (*shi yishu haishi shi tusha – Is it art or is it murder?*), “arts.tom.com”, 2001, <https://web.archive.org/web/20040606172522/http://arts.tom.com/Archive/2001/8/17-84854.html>, 17/09/2021.
- “Google 艺术与文化”, <https://artsandculture.google.com/entity/g155qnj02?hl=zh>, 10/09/2021.
- GREENBERG Alex, *'Depictions of Animal Cruelty Are Not Art': Chinese Contemporary Art Survey at Guggenheim Museum Faces Pushback from Animal Rights Group*, “artnews.com”, 25 Settembre 2017, <https://www.artnews.com/art-news/news/depictions-of-animal-cruelty-are-not-art-chinese-contemporary-art-survey-at-guggenheim-museum-faces-pushback-from-animal-rights-groups-9042/>, 31/07/2021.
- GUPTA Swati, *Mass animal sacrifice begins despite outcry from activists*, “CNN”, 2019, <https://edition.cnn.com/2019/12/03/world/gallery/gadhimai-festival-intl-hnk-seli/index.html>, 2/06/2021.

- HAAS Benjamin, *Guggenheim Museum pulls three artworks featuring animals after threats of violence*, “theguardian.com”, 26 Settembre 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/26/guggenheim-museum-artworks-animals-threats-violence>, 18/08/2021.
- KIM Demie, *The Performance Artist Who Went To Impossible Extremes*, “Artsy.net”, 19 Dicembre 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year>, 17/08/2021.
- Marina Abramović. *Rhythm 0. 1974*, “Moma.org”, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>, 3/07/2021.
- MARKS Anna, *Yang Maoyuan Turns Animal Hides into Surreal Balloon Taxidermy*, “Vice.com”, 8 Aprile 2017, <https://www.vice.com/en/article/nzggdw/yang-maoyuan-turns-animal-hides-into-surreal-taxidermy>, 2/08/2021.
- NEWKIRK Ingrid E. *PETA’s letter to Richard Armstrong, director of the Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation*, “Peta.org”, 25 Settembre 2017, <https://www.peta.org/media/news-releases/guggenheims-dogfighting-display-sick-peta-says-pull-plug/>, 31/08/2021.
- NORELLI Elisa, *Nepal, Gadhimai Festival: The world’s largest religious sacrifice of innocent animals*, “Oipa.org”, 2014, <https://www.oipa.org/international/appeals-gadhimai/>, 2/06/2021.
- “Oxford, Lexico.com”, <https://www.lexico.com/definition/otherize>, 29/07/2021.
- WANG Val, DUDEK Ingrid, *Sadistic art? A roundtable of installation artists*, “Chinese-art.com”, 2001, <http://www.chinese-art.com/artists/openstudio.htm>, 19/08/2021.
- WILLCOCKS Josh, *Body of Sedition: Yang Zhichao and Art that Hurts*, “theartifice.com”, 2013, <https://the-artifice.com/yang-zhichao-and-art-that-hurts-china/>, 30/06/2021.

- 《文化部关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》
(*wenhuanbu guanyu jinkuaizhizhi yi “yishu” de mingyi biaoyan huo zhanshi xuexing canbao yinhui changmian de tongzhi - Preventing “Performance” (biaoyan) and Exhibitions that Openly Display Blood, Savage Acts and Obscenity, and That are Being Conducted in the Name of ‘Art’*), “中国大市场网 (zhongguo wenhua shichangwang)”, 5 Aprile 2001, <http://114.255.59.52/zgwhscw/gfxwj/200104/7ce62b84c25f4eb38ce27ab9a2b5934f.shtml>, 9/08/2021.

. Immagini



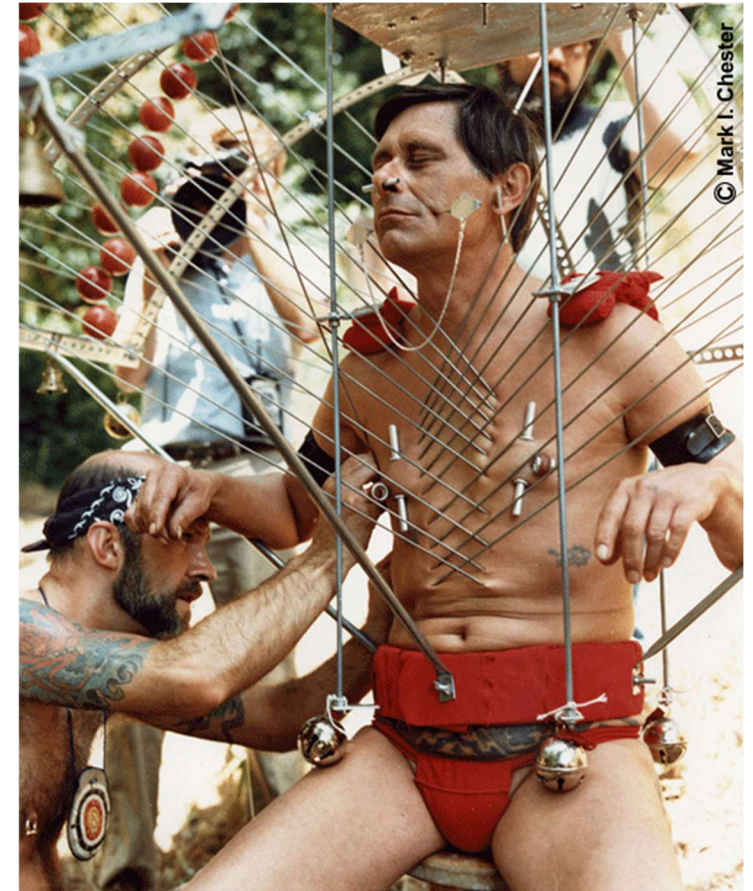
1. Hermann Nitsch, *Il Teatro delle Orge e dei Misteri*, (Das Orgien Mysterien Theater). Das 6 Tage Spiel, Prinzendorf 1998, Immagine performance.
Partecipanti, maiale sventrato.
Photo by Cibulka Frey, Artribune.



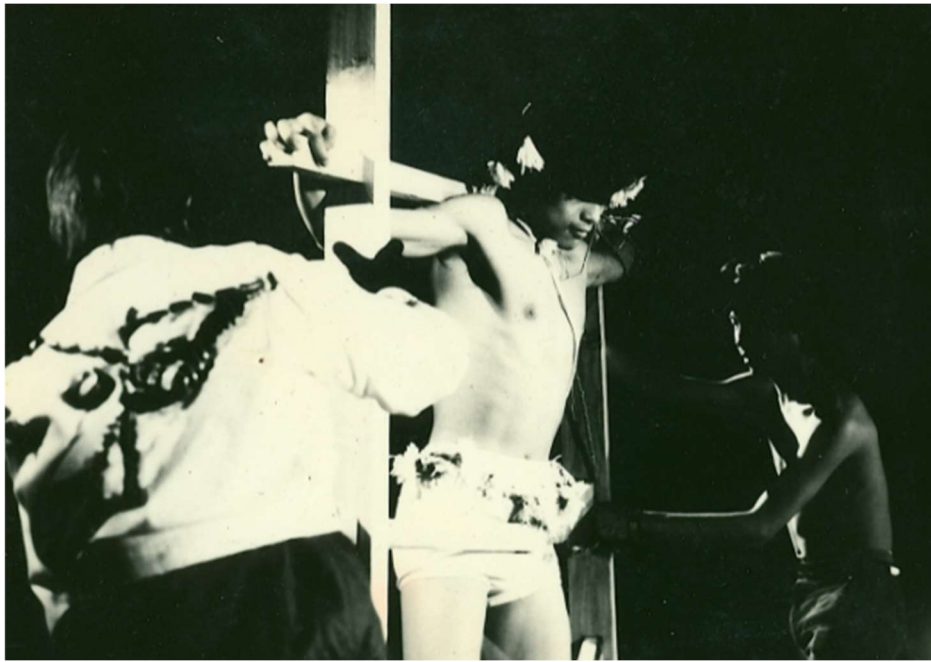
2. Marina Abramović, *Rhythm 0*, Galleria Morra, Napoli, 1974, Immagine performance.
72 oggetti messi a disposizione del pubblico.
Artslife.



3. Gina Pane, *Io mescolo tutto*, Galleria Comunale di Arte Moderna, Bologna, 1976, Immagine performance.
Pezzo di vetro.
Regione Emilia Romagna.it.



4. Fakir Musafar, *Kavandi-bearing*, Immagine performance.
Lance di Siva.
Photo by Mark Chester, The 4th Wall.



5. M Group, Tang Guangming, *Ceremony*, 1986, Immagine performance.
Supporto di legno, rami di salice.
Asia Art Archive.



6. M Group, Tang Guangming, *Sense of Violence*, 1986, Immagine performance.
Asia Art Archive.



7. Zhang Huan, *65kg*, 1994, Immagine performance.
Materassi, ganci, catene, cintura di cuoio, padella di acciaio, riscaldata, catetere intravenoso.
Phaidon.



8. He Yunchang, *Dialogue with Water*, 1999, Immagine performance.
Gru, corda, sangue, coltello.
Phaidon.



9. Yang zhichao, *Iron*, 2000, Immagine performance.
Marchio arroventato.
FUCK OFF, catalogo mostra.



10. Yang zhichao, *Planting Grass*, 2000, Immagine performance.
Ciuffi d'erba.
Artnet.



11. Zhu Yu, *Basics of Total Knowledge No. 4: Brains Manufacture*, Pechino, 1998, Immagine performance.
Sei cervelli umani.
FUCK OFF, catalogo della mostra.



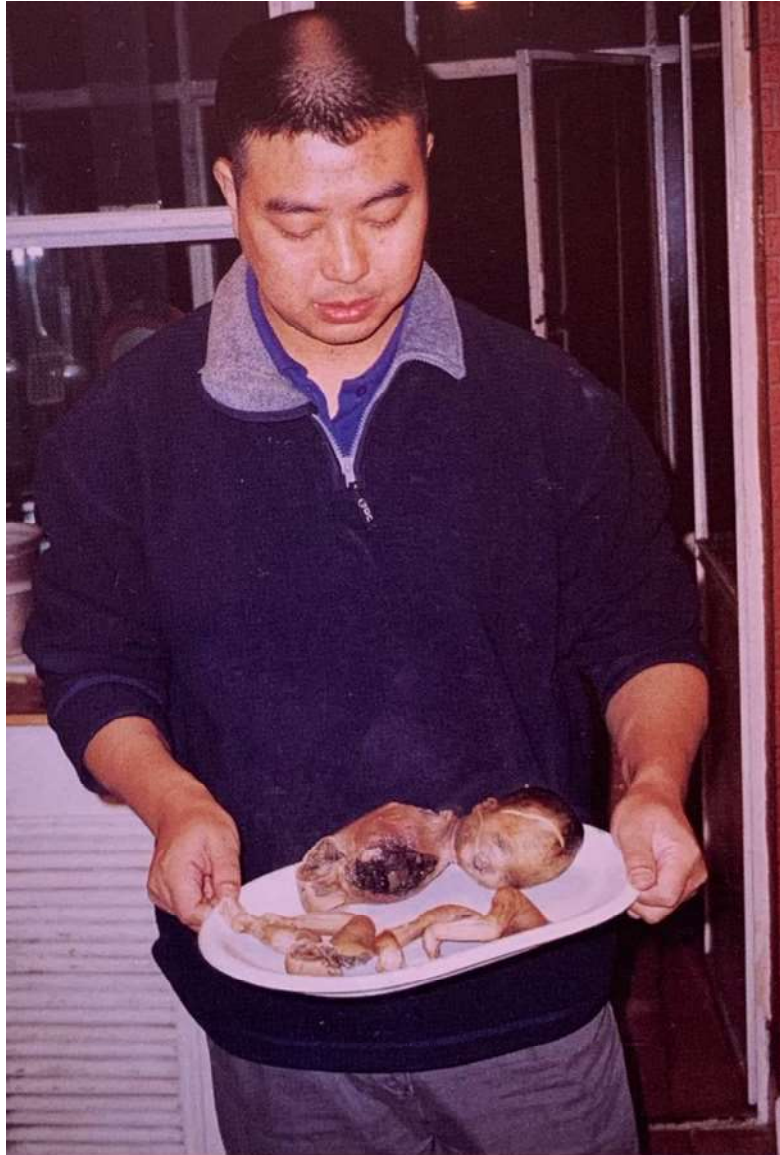
12. Zhu Yu, *Basics of Total Knowledge No. 4: Brains Sale*, Shanghai, 1999, Immagine performance. *FUCK OFF*, catalogo



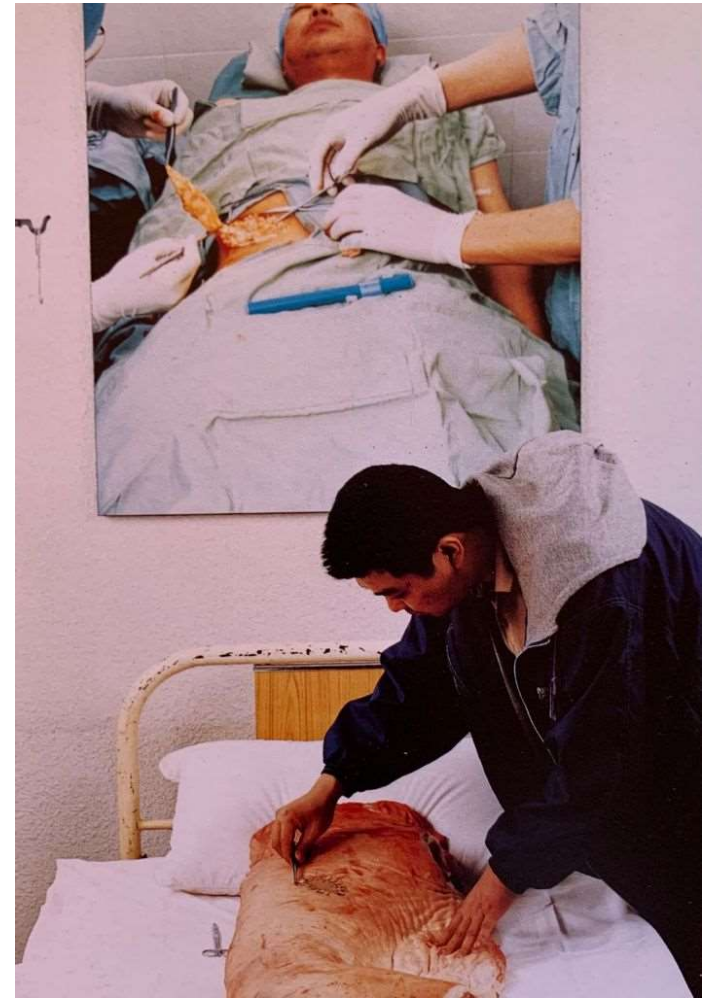
13. Sun Yuan, Peng Yu, *Body Link*, Pechino, 2000, Immagine performance.
700cm x 200cm x 130cm, feto siamesi, 200cc di sangue.
Sunyuanpengyu.com.



14. Peng Yu, *Human Oil*, Pechino, 2000, Immagine performance.
Feto, grasso umano.
Sunyuanpengyu.com.



15. Zhu Yu, *Eating People*, Pechino, 2000, Immagine performance.
Feto cotto a vapore.
FUCK OFF, catalogo della mostra.



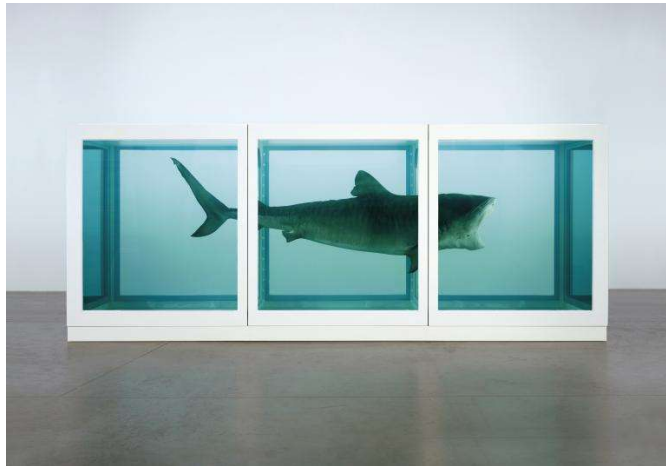
16. Zhu Yu, *Skin Graft*, Pechino, 2000, Immagine performance.
Letto d'ospedale, pezzo di maiale, lembo di pelle.
FUCK OFF, catalogo della mostra.



17. Xiao Yu, *Jiu*, Pechino, 2000, Immagine performance.
Topi da laboratorio, bocce trasparenti, vassoio di metallo,
monitor.
FUCK OFF, catalogo della mostra.



18. Sun Yuan, Peng Yu, *Dogs That Cannot Touch Each Other*,
Pechino, 2003, Immagine performance.
8 Bull Terrier, 8 Tapis-roulant.
Sunyuanpengyu.com.



19. Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991.
Squalo in formaldeide.
Damienhirst.com
20. Damien Hirst, *Mother and child divided*, 1993.
Muca e vitello sezionari in formaldeide.
Damienhist.com
21. Damien Hirst, *This little piggy went to the market, this little piggy stayed home*, 1996.
Maiale sezionato in formaldeide.
Damienhirst.com.



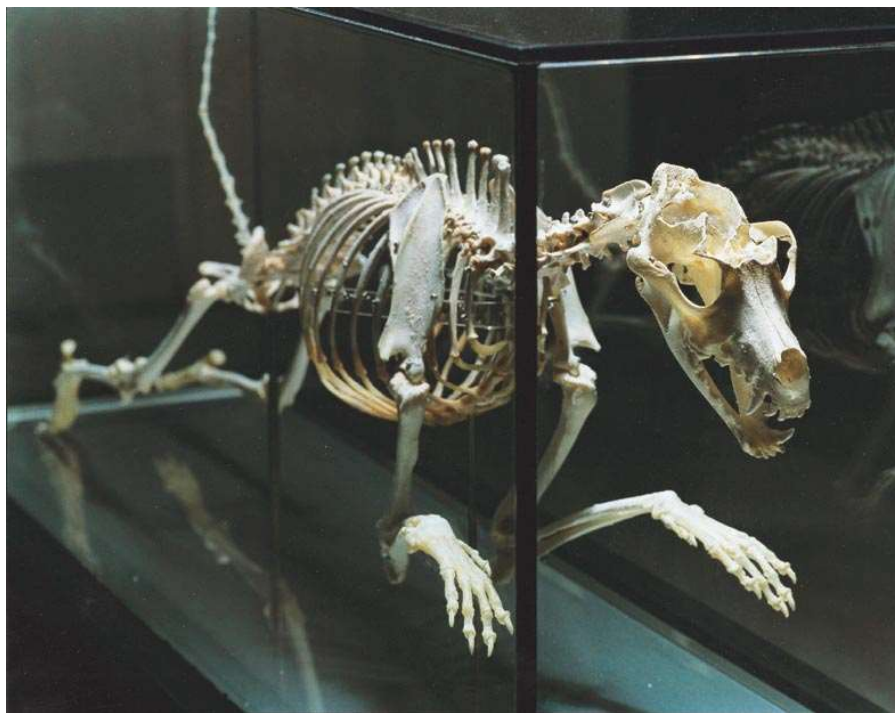
22. Sun Yuan, Peng Yu, *Honey*, 1999, Pechino, installazione.
200cm x 300cm x 150cm, letto, volto umano, feto,
ghiaccio.
Sunyuanpengyu.com.



23. Xiao Yu, *Ruan*, 1999, Pechino, installazione.
Testa di feto, parti animali in formaldeide.
Universesinuniverses.de.



24. Yang Maoyuan, *Horse: The Mongolian Horse*, 2008, installazione.
Pelle di cavallo, sacca di gas.
MutualArt.



25. Sun Yuan, Peng Yu, *Solitary Animal*, 2000, Shanghai, installazione.
40cm x 55cm x 150cm, scheletro di cane, cloruro di bario.
Sunyuanpengyu.com.



26. Sun Yuan, Peng Yu, *Animals Inside Wall*, 1998, installazione.
700cm x 300cm x 100cm, muro, animali acquatici.
Sunyuanpengyu.com



27. Gunther Von Hagens, *Body Worlds* Exhibition, installazione.
Corpo umano sottoposto a processo di plastinazione.
Bizzarrobazar.com.