



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali  
(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

# L'esperienza del dolore nella Performance Art

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Prof. Matteo Bertelé

**Laureanda**

Giulia Spriano

Matricola 976153

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## INDICE

<i>INTRODUZIONE</i> .....	4
<i>CAPITOLO PRIMO</i> .....	7
1.1 Storia della <i>performance</i> .....	7
1.1.1 Nascita e storicizzazione della <i>Performance Art</i> .....	7
1.1.2 Breve storia della <i>Performance Art</i> .....	12
1.1.3 “Dal corpo chiuso al corpo diffuso” .....	18
1.2 Corpo e dolore .....	22
1.2.1 Il corpo nella storia dell’arte contemporanea .....	22
1.2.1 La ricezione di immagini di sofferenza da parte dello spettatore .....	30
1.3 Percorso teorico-filosofico di formazione della definizione di <i>performance</i> ..	33
1.3.1 Richard Schechner e la Teoria della <i>Performance</i> .....	33
1.3.2 Verso un’ontologia della <i>performance</i> : Erika Fischer-Lichte e l’Estetica del Performativo .....	40
1.3.3 Peggy Phelan e l’ontologia della <i>performance</i> .....	45
1.3.4 Ontologia virale della <i>performance</i> .....	49
<i>CAPITOLO SECONDO</i> .....	54
2.1 Introduzione a Gina Pane.....	54
2.1.1 Il contesto femminista di Gina Pane.....	56
2.2 Dolore e religiosità nel lavoro di Gina Pane.....	64
2.3 Opere.....	71
<i>CAPITOLO TERZO</i> .....	83
3.1 Introduzione a Marina Abramović.....	83
3.2 Dolore, pericolo e sopportazione in Marina Abramović .....	87
3.3 Opere.....	94
3.4 Abramović / Ulay .....	103
3.5 Il <i>re-enactment: Seven Easy Pieces</i> .....	111

<i>CAPITOLO QUARTO</i> .....	115
4.1 Introduzione a Chris Burden.....	115
4.2 Il masochismo e <i>l'institutional critique</i> di Chris Burden .....	118
4.3 Opere.....	128
<i>CONCLUSIONI</i> .....	142
<i>ELENCO DELLE IMMAGINI</i> .....	146
<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	149
<i>SITOGRAFIA</i> .....	162
<i>VIDEOGRAFIA</i> .....	163



## INTRODUZIONE

La presente ricerca ha come obiettivo quello di analizzare qual è stato il ruolo del dolore e dell'autolesionismo nella *Performance Art* e nella *Body Art* attraverso l'analisi della nascita di questo nuovo linguaggio artistico e lo studio di alcuni casi.

L'uso del corpo come linguaggio opera un ascendente su di me. Catalizzatore di attenzione e curiosità, il corpo nell'arte diventa arte stessa. La mia generazione è vittima degli anni Novanta e primi anni Duemila, in cui il corpo – specialmente quello femminile, *ça va sans dir* – è stato al centro del mirino di qualsiasi cosa: moda, politica, abitudini sociali, pettegolezzi da *talk show*, allenatori abusanti, corpi sessualizzati anche in ambito sportivo, una generazione di *top model* che ha creato un'asticella sugli standard da imporre. Sono cresciuta in mezzo a corpi martoriati dalle parole e dagli sguardi. La visione di questi corpi dell'arte, invece, mi ha offerto una nuova prospettiva sul corpo - entità che, nonostante la ricerca, mi risulta ancora difficile da definire.

L'interesse maggiore è sorto verso i corpi lesionati in nome dell'arte, che hanno provocato la più banale – ma che così banale non è – delle domande: *perché?* Quale può essere una motivazione così forte da spingere alcuni artisti a trafiggere la propria carne per l'arte? Quale potere esercita questa? Oppure, da un altro punto di vista: perché diamo così tanta importanza al corpo da scandalizzarci di fronte a un taglio auto inferto? Queste sono state le domande più ricorrenti durante questi mesi di ricerca. Credo che una risposta completa ed esaustiva, non sia riuscita a trovarla: c'è qualcosa che mi sfugge sempre. È una sorta di comprensione non totale, la mia. La scientificità propria della mia formazione – e del mio carattere – mi accompagna solo fino ad un punto di questo ragionamento, ma non mi permette di compiere l'ultimo passo per una totale cognizione del tema. Ma, forse, è giusto così: l'esperienza personale che ha mosso gli artisti che ho studiato rimane, appunto, personale e, perciò, irraggiungibile. Gli anni Settanta hanno polarizzato la mia attenzione proprio per il ruolo svolto dal corpo, sia su un piano sociale che artistico. Questo decennio è erede del fermento del Sessantotto, delle lotte sociali per i diritti delle donne e della comunità LGBT, dei movimenti antirazzisti e per l'ambiente. Nonostante la crisi petrolifera del 1973, sono anni che hanno visto una crescita economica e sono ormai lontani dal dopoguerra. Negli Stati Uniti, nonostante la crisi economica, è fervente l'attività culturale, perlopiù

*pop*, con l'ascesa del movimento *hippie* e la crescita dell'industria hollywoodiana. L'opposizione pubblica verso la Guerra del Vietnam ha portato a proteste di massa. Questo sfondo è stato terreno fertile per la nascita e la proliferazione di un nuovo linguaggio artistico, ovvero la *Body Art*.

Il primo capitolo verrà dedicato a comprendere la radice profonda della *Performance Art* e della *Body Art* e all'utilizzo del corpo come linguaggio dell'arte. Verrà affrontata la nascita e la storicizzazione di questa nuova forma d'arte, affiancando un percorso teorico-filosofico di definizione della stessa e della sua ontologia. Si passerà poi ad analizzare il ruolo del corpo nell'arte contemporanea e gli autolesionismi dell'arte. Una parte di trattazione verrà dedicata alla percezione, da parte dello spettatore, delle immagini di sofferenza.

Dal secondo capitolo in poi verranno analizzati dei casi studio.

La prima artista di cui parlerò è Gina Pane. Proverò a studiare come il suo dolore si leghi alla sua personalità e alla sua religiosità, che assume un carattere personale. Contestualizzerò la sua personalità all'interno della cornice femminista degli anni Settanta, affrontando l'attivismo perlopiù in ambito artistico.

Nel terzo capitolo verrà analizzato il lavoro di Marina Abramović e parte della trattazione verrà dedicata alla sua *liaison dangereuse* con Ulay. Si tenterà di rintracciare la radice profonda che muove questa artista verso azioni estreme. Verrà analizzato il ruolo del pericolo e della sopportazione, caratteristiche distintive delle sue opere, oltre che del dolore. Uno spazio sarà dedicato alla questione del *reenactment* delle opere performative attraverso l'analisi del suo progetto *Seven Easy Pieces*.

Nel quarto capitolo verrà studiato Chris Burden in relazione al contesto statunitense e al machismo critico che mette in scena. Si cercherà di indagare la radice masochistica delle sue opere e il suo modo di affrontare l'*institutional critique*.

Prima di procedere con la trattazione, mi preme sottolineare che in questa tesi è presente un elevato numero di immagini e spiegazioni di eventi autolesionistici, che potrebbero risultare dei richiami involontari a situazioni traumatiche per soggetti sensibili al tema; alcune immagini, pertanto, potrebbero risultare disturbanti.



## CAPITOLO PRIMO

### *Performance Art*

#### 1.1 Storia della *performance*

##### 1.1.1 Nascita e storicizzazione della *Performance Art*

La storicizzazione della pratica performativa è complessa; numerosi storici e teorici dell'arte hanno provveduto a dare un contributo in questo senso. RoseLee Goldberg, storica dell'arte, critica, autrice e curatrice di *performance art* originaria del Sudafrica, ha dato il suo contributo in merito alla questione col suo pionieristico libro *Performance: Live Art, 1909 To The Present* del 1979, riedito nel 1988 con il titolo *Performance Art: From Futurism To Present*. Quest'opera ha avuto un'importanza pivotale per gli studi sul campo, Catherine Wood l'ha infatti definito “un essenziale primo sondaggio sulla *performance art*”<sup>1</sup>. Già a partire dai titoli delle due edizioni, si può notare un indizio sulla metodologia di Goldberg: nella seconda versione, le parole *Performance* e *Art* vengono unite a formare un'unica entità; in entrambi i casi, invece, troviamo una linea d'osservazione evolutiva nell'approccio alla materia, con attualizzazioni e ampliamenti (dopo il 1988 seguiranno infatti altre due edizioni, una nel 2001 e un'altra nel 2011) dovute all'osservazione dal vivo della pratica performativa. Nel 2018 ha poi pubblicato *Performance Now. Live Art for the 21st Century*. Goldberg osserva la *Performance Art* dal punto di vista del sistema dell'arte, “che dall'inizio del Novecento è in cerca di una nuova definizione. Grandi cambiamenti sociali, culturali e politici hanno modificato le componenti del fare e del guardare l'arte ed è quindi necessario costituire un nuovo linguaggio”<sup>2</sup>. Quindi Goldberg osserva questi cambiamenti in atto non tanto per tracciare una definizione di *performance*, quanto per delineare i tratti distintivi di questo nuovo medium, col fine di storicizzarlo.

Dal momento che la Goldberg si trova a vivere gli eventi di quel periodo e simultaneamente a farne oggetto di studio [...], è evidente come la componente

---

<sup>1</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Londra, Tate Publishing, 2022, p. 21.

<sup>2</sup> J. Miliani, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, Milano, Postmedia Books, 2020, pp. 21-23.

autobiografica sia una caratteristica essenziale della sua metodologia di indagine. La componente autobiografica è rintracciabile anche negli esperimenti promossi negli anni Settanta dalla maggior parte degli artisti e delle artiste che si dedicano alla *performance*. Nei loro lavori, il vissuto personale diventa un elemento espressivo che caratterizza il *medium* in questione. In quel periodo il corpo degli artisti e la loro esperienza personale sono al centro delle azioni performative. Il corpo smette di essere un mezzo di rappresentazione, per diventare il contenuto primario delle loro opere. La sfera personale viene esposta e diventa arte<sup>3</sup>.

Golberg, nel saggio introduttivo al libro, ricollega la nascita della *Performance Art* alla dematerializzazione dell'arte avvenuta con l'Arte Concettuale:

at that time, conceptual art – which insisted on an art of ideas over product, and on an art that could not be bought and sold – was in its heyday and performance was often a demonstration, or an execution, of those ideas. Performance thus became the most tangible art form of the period<sup>4</sup>.

La studiosa nega la possibilità di definire la *performance*, in quanto la sua natura rifiuta ogni definizione, oltre a quella che sia una “live art by artists”; definizioni più articolate risulterebbero stringenti e quindi negherebbero la possibilità della *performance* stessa<sup>5</sup>.

Goldberg, nell'ultima edizione del libro, rileva un aumento notevole nel numero di artisti del XXI Secolo, rispetto al XX, che adottano la *performance* “as a medium for articulating ‘difference’ – of their own cultures and ethnicities – and for entering the larger discourse of international culture in our highly mediated times”<sup>6</sup>.

Ma se la *Performance Art* discende quindi dall'Arte Concettuale, perché Goldberg parte dal Futurismo nella sua trattazione? Secondo Miliani, che ha analizzato a fondo il merito di questa questione,

il Futurismo è senza dubbio il movimento che, all'interno del gruppo delle avanguardie storiche, ha saputo dare enfasi alla parola scritta come gesto d'azione. Le idee concettuali del Futurismo hanno cercato di estendersi concretamente a tutte le discipline artistiche e, come vedremo, questa metodologia è propria anche della *performance art* [...]. Non c'è più divergenza tra il fare e il dire, le dichiarazioni dei Futuristi non solo mirano a spezzare la dicotomia tra arte e rappresentazione artistica, ma la teorizzazione stessa del

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 24.

<sup>4</sup> R. Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present* (1979), London and New York, Thames & Hudson, 2011, p. 7.

<sup>5</sup> Ivi, p. 9.

<sup>6</sup> Ibidem.

movimento avviene per mezzo dell'azione concreta della scrittura e della sua pubblica diffusione<sup>7</sup>.

Quindi, nell'intenzione di Goldberg di trovare un antecedente storico alla *performance*, il Futurismo e il suo Manifesto assumono un valore specifico: si serve di queste manifestazioni artistico-culturali per riscrivere, di fatto, una storia dell'arte già scritta e oggettivata per metterla in relazione diretta con l'Arte Performativa.

Secondo Catherine Wood, i tre secoli successivi alla Seconda Guerra Mondiale hanno conosciuto tre fasi dell'utilizzo del corpo all'interno dell'azione artistica: individua una fase di *proto-performance*, in cui il corpo si mostra come agente attivo nel processo della creazione di arte; a questa fase ne seguono due che per certi versi si sovrappongono, due filoni di *Body Art* in cui il corpo è messo a nudo e se ne sperimentano i limiti oppure appare come camouflage. In generale la figura dell'artista assume un ruolo più potente e significativo di prima, esponendosi anche ad eventuali fallimenti e vulnerabilità<sup>8</sup>.

Wood rileva anche che l'irruzione della *Performance Art* nel panorama culturale viene spesso descritta in termini di *rupture*, rottura: "a radical break with traditional forms of art-making that stripped art of many of its accumulated habits and political associations"<sup>9</sup>. Durante questo periodo, il mondo intero stava attraversando una fase di profondi cambiamenti, come la nascita di movimenti popolari che avrebbero segnato la storia mondiale, tra cui numerosi movimenti indipendentisti africani, il movimento per i diritti civili americani e il femminismo di seconda ondata<sup>10</sup>. In generale, gli artisti che lavoravano in contesti diversi in quel periodo hanno dimostrato tutti un desiderio di andare contro alle pratiche stabilite per ripartire da zero.

Un altro punto importante che viene toccato in questo testo è l'utilizzo della parola *performance*. In inglese, ma poi in realtà presi in prestito anche da altre lingue, vengono usati molti termini per riferirsi a questo ambito: *live art*, *action*, *happening*, *event* e *situation*. Nonostante ciò, *performance* rimane la più comune, e viene usata da tutti gli addetti al settore per descrivere lavori con una dimensione *live*<sup>11</sup>. Nonostante

---

<sup>7</sup> J. Miliani, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, cit., p. 27.

<sup>8</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 37.

<sup>9</sup> Ivi, p. 13.

<sup>10</sup> Per un approfondimento in merito al cosiddetto femminismo della seconda ondata rimando al paragrafo 2.1.1.

<sup>11</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 20.

l'ampiezza concettuale del termine, è comunque molto potente e pervasivo. Funziona come una parola chiave, come ha osservato lo scrittore Bert O. States, ossia come quelle parole che creano lo spazio concettuale per permettere l'esistenza di ciò che stanno descrivendo<sup>12</sup>.

La definizione di *performance*, secondo Wood, è cambiata con il passare del tempo e con l'accumularsi di esperienze:

[t]he kinds of *performance art* that emerged in the 1960s instigated a dissolution of traditional disciplinary boundaries. The attitude of Cage, Cunningham and Rauschenberg towards indeterminacy and improvisation across their respective disciplines of music, dance, and painting and sculpture has been a strong influence on our understanding of this area of practice, and its legacy dominates Western art history. But for artists in the twenty-first century, performance is not the free or undefinable space of cross-disciplinarity that some mythology around the work suggests. It is, often, a way of testing art's own frame and its protocols as regards audience-artist-artwork relations<sup>13</sup>.

Anche per Teresa Macrì la *performance* ha segnato in modo molto profondo la storia dell'arte. L'ha segnata in una maniera per cui non si poteva più tornare indietro, tanto il cambiamento è stato profondo e legato a fenomeni culturali e sociali.

Se l'autorappresentazione è un modo di mettersi in gioco direttamente e quindi scardinare tutte le forze pulsionali dell'io, allo stesso tempo la dematerializzazione prodotta dall'atto vanifica e schernisce un sistema artistico che vive sulla riproduzione di oggetti, ossia di merce. Oltre a ciò la *performance* sovverte il rito, i codici e lo spazio museale, trasgredendo all'istituzionalità del *white cube* e al tempo stesso, sovverte l'intenzione della sua messa in atto nel produrre esperienza e non oggetti, attraverso cui vi è l'affermazione del soggetto e la vanificazione dell'oggetto. Non è più la moltiplicazione di beni oggettuali ciò che interessa il performer bensì la sua soggettività, il suo essere nel mondo. È un passaggio fondamentale della storia dell'arte contemporanea poiché l'*In-der-welt-sein*, ossia l'essere al mondo, si afferma come fenomenologia fondante nel fare artistico. Il fulcro dell'attività comportamentale è l'esistenza, l'esser-ci umano che diviene *intramondano*. Del resto, Richard Schechner, teorico dei *Performance Studies*, ha sottolineato come la *performance* vada analizzata all'interno delle pratiche sociali e in un ruolo di militanza attiva, dunque all'interno di un contesto psico-sociale<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ivi, p. 23.

<sup>14</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 32.

In particolare, nella performance degli anni Settanta Macri rileva una violenza e una crudeltà peculiari del periodo. Ad una prima inclinazione di performance, che definisce fredda e che assume il corpo come “espressione rappresentativa servendosi di mezzi di riproduzione meccanica”<sup>15</sup>, ne segue una seconda, più dura, in cui “il corpo è vissuto come azioni sadomaso e come oggetto di azioni violente e aggressive”<sup>16</sup>. In questa seconda corrente, Macri inserisce il lavoro sia di Gina Pane che di Marina Abramović.

L'estremismo che, a volte, porta i performer a violente e crudeli azioni fisiche è una sorta di psicosi nichilista, che riconduce allo stato embrionale della materia. Questo stato embrionale viene intravisto nel proprio corpo e in quello degli altri. Riattivare e provocare, tramite l'attività corporea, una tensione, uno scompaginamento emotivo nel fruitore. La performance degli anni Settanta è dunque indissolubilmente legata a una serie di riti di passaggio che scatenano energie e pulsioni interne solitamente emarginate. Quasi tutte le attività performatiche del periodo, infatti, passato attraverso una fase di ritualizzazioni corporee che confermano la totalità dell'essere, il suo stato quasi sacrificale nei confronti del mondo. La crudeltà artaudiana della performance degli anni Settanta è una risposta alla crudeltà del reale, è espressione di un feedback che partendo dall'esistente arriva all'artista e da questo è rimandato al mondo<sup>17</sup>.

Macri crede nell'importanza della interdisciplinarietà per comprendere a fondo il fenomeno performativo (che lei definisce invece “performatico”):

[l]'attitudine performativa va inserita e compresa nel suo contesto socio-politico, economico e culturale e va deglutita per la sovversione linguistica con cui intendeva disorientare l'ordine espressivo. Come tale, venne contaminata da esperienze molteplici e da varie discipline come le scienze sociali, *gender studies*, storia, psicanalisi, teoria *queer*, semiotica, *cultural studies*, per essere, essa stessa, attuata da personalità differenti, perfino divergenti fra loro<sup>18</sup>.

La critica rileva anche una svolta che la performance causò nella pratica curatoriale, che necessariamente doveva subire delle modifiche per accogliere in spazi espositivi degli eventi artistici di questo genere, mai visti in precedenza, nel momento in cui questi sono usciti dagli spazi privati per sbarcare nei musei e nelle gallerie.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 24.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> T. Macri, *Il corpo postorganico* (1996), cit., pp. 25-26.

<sup>18</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 28.

L'arte performativa si scaraventò come *attitude* espressiva nei decenni di riscrizione del mondo, anni in cui il dissenso politico si convogliò in un movimentismo diffuso e rivoluzionariamente destabilizzante spinto dall'antagonismo culturale. Un territorio denso e polimorfo, in cui pesò come un macigno l'epocale mostra *Live in Your Head. When Attitudes Become Form, Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969 e rimasta nella storia per la radicalità del *concept* e della pratica curatoriale. Fu una rottura concettuale che stravolse i canoni espositivi, ridefinì il ruolo del curatore e aprì un marketing post-avanguardistico riarticolato e, non ultimo, ridisegnò i parametri tra artista e spettatore e tra opera e spazio<sup>19</sup>.

In sostanza, ciò che avvenne negli anni Settanta fu, secondo Lea Vergine, una serie di “operazioni paradossali in cui gli autori erano ossessionati dalla necessità di agire in funzione dell'altro, dalla necessità di *mostrarsi* per poter *essere*. Romantica strategia per conquistare il diritto di mettersi al mondo di nuovo”<sup>20</sup>. La *Body Art* non risparmiò nulla, esplorò il corpo in ogni maniera possibile, e mise “allo scoperto l'organizzazione mostruosa del reale e di tutte le infermità e sofferenze”<sup>21</sup>.

### 1.1.2 Breve storia della *Performance Art*

Molti studiosi e studiose, tra cui le già citate Teresa Macri e RoseLee Goldberg, fanno risalire la genealogia storico artistica della *performance* alle “gesta iconoclaste delle serate futuriste e del *Cabaret Voltaire* di Hugo Ball”<sup>22</sup>. Viene riconosciuto a questi eventi il merito di aver superato il limite bidimensionale del quadro, inteso come motore trainante del sistema dell'arte, per iniziare ad esplorare la multidimensionalità della corporeità, che è stata arricchita da altri elementi di significazione. “Le serate dada, sia pure nel nichilismo pregnante che le animava, si trasformano in esperienze comportamentali che presagiscono le *performance* a venire”<sup>23</sup>.

Catherine Wood nel suo libro *Performance in Contemporary Art* fa risalire uno sviluppo significativo della *performance* agli anni '50 del Novecento, pur riconoscendo anch'essa delle avvisaglie di cambiamento già nella prima metà del

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>20</sup> L. Vergine, *Il corpo diffuso*, in L. Vergine (a cura di), *GINA PANE. Partitions. Opere multimedia 1984-1985*, catalogo della mostra presso Padiglione d'Arte Contemporanea – Milano, 29 novembre 1985 – 13 gennaio 1986, Milano, Mazzotta, 1987, pp. 7-18, qui p. 7.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 13.

<sup>23</sup> Ibidem.

secolo. Secondo lei, ciò che chiamiamo *performance* può essere visto come un modo per allargare i confini attorno a ciò che precedentemente era considerato opera d'arte, ossia un oggetto materiale, per includere anche l'attiva presenza del creatore e degli spettatori. Infatti, gran parte delle opere di questo tipo rendono visibile la relazione tra tre elementi: artista, spettatore e opera<sup>24</sup>. Per Wood, la *performance* nel contesto dell'arte contemporanea può essere vista come connotazione di uno spazio non solo per l'azione performata, ma “*a space of active relations: a space in which things happen*”<sup>25</sup>. Quindi la *performance* ha il potere di ridefinire (oltre che a portarvi l'attenzione) i confini dell'arte.

Gli anni '50 sono l'inizio di un momento chiave per la sperimentazione artistica in diverse zone del mondo. Ha infatti inizio una nuova ondata di produzione artistica che è espressamente *live* o “event-based”<sup>26</sup>: in Giappone nasce il Gruppo Gutai, negli Stati Uniti troviamo i Theater Pieces di John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg; a Parigi c'è Yves Klein con le *Anthropométrie* mentre a Milano c'è Piero Manzoni con le sue sculture viventi. Questo clima di grande fervore artistico era accompagnato da un panorama di eventi che spaziavano tra “musica elettronica, danza, cinema, poesia, musica concreta e teatro di strada”<sup>27</sup>. Queste esperienze aprono la strada ai decenni successivi in cui, invece, emergono opere performative che Wood definisce *proper*: Joseph Beuys, Marina Abramović, Milan Knížák, Chris Burden, gli Azionisti Viennesi, Lygia Pape, Yoko Ono e Hi-Red Center. Questi sono tutti artisti che lavoravano sul e col proprio corpo in aperto confronto con le pratiche pittoriche e scultoree ben radicate nel mercato.

Wood individua anche una diversa tipologia di *Performance Art*, sorta tra gli anni '70 e '80, una forma più mediatica di autopresentazione resa possibile dalle innovazioni della tecnologia video. Di questa “seconda ondata”<sup>28</sup>, i protagonisti che la studiosa individua sono: Jonas, Luigi Ontani, Cosey Fanni Tutti, Michel Journiac, General Idea, Michael Smith, IRWIN, Lorraine O'Grady, Cindy Sherman e Yasumasa Morimura. Alcuni artisti di quel periodo hanno portato all'estremo le sperimentazioni con il proprio corpo:

---

<sup>24</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 8.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ivi, p. 12.

<sup>27</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 15.

<sup>28</sup> Ibidem.

[...] the staging of the naked, raw physicality of the subject, often in situations of extreme endurance, in the performance art of the Vienna Actionists can be seen as a literalised extension of this desire. In the 1970s, artists such as Gina Pane, Stuart Brisley, Marina Abramović and Pet Stembera took these ideas to their limit. To create powerful images of alternatively fragile and abject bodies that push interiority to the surface<sup>29</sup>.

Il desiderio a cui Wood si riferisce è quello provato dai creativi di quel periodo di trovare un modo autentico per esprimersi, che andasse contro l'accademismo europeo proprio della pittura e della scultura.

In questo fervore culturale, Fluxus [Fig. 1] ha giocato un ruolo chiave. Sebbene la sua definizione rimanga vaga, si può dire che Fluxus sia l'espressione di un momento in cui arte e rivoluzione viaggiavano insieme, compatte, all'interno di un mercato meno asservente e condizionante di oggi. "Agli inizio degli anni Sessanta nasce qualcosa chiamato Fluxus, a opera di Maciunas, [...] che si sposta tra USA e Europa a diffondere il virus dell'arte totale"<sup>30</sup>. Storicamente si può far risalire la nascita ufficiale di Fluxus con il Fluxus Internazionale Festspiele Neuester Musik a Wiesbaden in Germania nel 1962. Vi parteciparono quelli che oggi sono ritenuti tra gli artisti più influenti del periodo: Nam June Paik, Wolf Vostell, George Brecht, Giuseppe Chiari, Al Hansen, Gianni Emilio Simonetti, Emmett Williams, Ay-O, Robert Filliou, Daniel Spoerri e il teorico Dick Higgins. L'anno successivo venne organizzato il Fluzorum Fluxus, un festival a Düsseldorf cui presero parte George Maciunas, Nam June Paik, Emmett Williams, Dick Higgins, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, John Cage, Yoko Ono e Silvano Bussotti. Era un movimento aperto a tutti, che attecchì anche in Europa raccogliendo numerose adesioni (Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Robert Filliou, Christo, La Monte Young, Henry Flynt, Robert Watts); dal Giappone si unì il Gruppo Gutai.

---

<sup>29</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 17.

<sup>30</sup> V. Dehò, *Fluxus è ...*, in "Flash Art Italia", 24 luglio 2015. <https://flash---art.it/article/fluxus-e/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].



Figura 1 – Concerto Fluxus, Colonia, 1970.

Tutto deve scorrere, fluire. Non c'è mai stato un elenco ufficiale dei fluxisti, Higgins ha detto che Fluxus era un'attitudine, un modo di lavorare e di concepire l'arte e la vita. *Kunst = Leben = Kunst*<sup>31</sup>. L'equazione è questa e dentro ci sono le particelle elementari di un universo ancora in movimento. [...] Sono sempre stati dentro la storia delle persone e dei microeventi giornalieri, attraverso un nomadismo culturale concreto e vissuto<sup>32</sup>.

Anche Yoko Ono (Tokyo, 1933) fu sollecitata dallo spirito di Fluxus e nel 1964 realizzò *Cut Piece* [Fig. 2], una delle sue *performance* più celebri.

Appariva da sola su un palco, vestita con un abito nero e con un paio di forbici in mano. Il pubblico era stato istruito ad intervenire avvicinandosi e usando le forbici per tagliare uno stralcio del suo vestito. Alcune persone si avvicinarono con esitazione, altri lo fecero audacemente, strappando via la parte anteriore della sua camicetta [...]. Ono rimase immobile e inespressiva per tutta la durata della *performance*<sup>33</sup>.

Questa *performance* sarà pivotale per altre esperienze successive di altri artisti.

---

<sup>31</sup> Arte = Vita = Arte.

<sup>32</sup> V. Dehò, *Fluxus è ...*, cit.

<sup>33</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 19.



Figura 2 – Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964.

Anche Allan Kaprow (Atlantic City, 1927 – Encinitas, 2006) fu un personaggio chiave nello scenario della *performance*. Kaprow è l'artista e teorico che definì il concetto di Happening come un “assemblage di eventi che si svolgono in più di una situazione spaziale e temporale e un lavoro artistico attivato da performer e dal pubblico”<sup>34</sup>. Negli anni poi riformulerà il termine happening, che di per sé è un termine modulabile, specificando che si tratta di qualcosa di “spontaneo, che accade giusto per accadere”<sup>35</sup> e le azioni svolte durante l'happening “non significheranno nulla di chiaramente formulabile”<sup>36</sup>. Il suo primo happening risale al 1959: *18 Happening in 6 Parts*, performato alla Reuben Gallery di New York. Quest'opera sottolinea con vigore l'importanza che il pubblico rivestirà in questa corrente artistica, in quanto imprescindibile alla realizzazione dell'opera stessa.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Ivi, p. 21.

<sup>36</sup> Ibidem.

Anche Macrì, come Wood, individua una biforcazione di quella che lei chiama l'attitudine corporea dell'arte del periodo. Nella sua declinazione troviamo una prima vocazione, cosiddetta fredda, concettuale, "in cui il corpo è il sintagma di un discorso policentrico e riflessivo, esteso al mondo, in cui orbitano anarchicamente Bruce Naumann, Klaus Rinke, Ketty La Rocca, [...], Gilbert & George [...]"<sup>37</sup>. Il secondo versante è molto più estremizzato, "in cui il corpo è vissuto come il luogo e l'oggetto di azioni sadomaso, spesso, violente e aggressive, come le esplorazioni di Gina Pane, Vito Acconci, Chris Burden, Ulay e Marina Abramović, Merle Spanderfer, Carolee Schneemann, Valie Export e Ana Mendieta"<sup>38</sup>.

Negli anni Sessanta lavoravano anche gli Azionisti Viennesi, un gruppo i cui membri erano Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl and Rudolf Schwarzkogler. Questo gruppo rappresenta, secondo Wood, l'idea di *Body Art* psicologica e psiconalitica per eccellenza. Hanno costruito il loro lavoro a partire dalla pittura, a cui si riferivano in termini di azione, per poi arrivare ad opere particolarmente violente, trasgressive, disturbanti, che includevano l'utilizzo di interiora di animali, sangue, donne con ruoli assolutamente passivi, escrementi e simbologie religiose.

This group of primarily male artists shared a focus on creating abject, painterly scenes rooted in physical presence, in violent transgression and on probing the boundaries delimiting the individual body, in relation to its environment as well as to others. [...] their work was avowedly an attempt to begin again, and to re-sensitise the arena of art as a space in which what it means to be human could be more honestly depicted and explored, via imagining a new and more real form of painting<sup>39</sup>.

Il lavoro degli Azionisti Viennesi è risultato problematico alla luce degli studi di genere e dell'affermazione del femminismo anche all'interno del mondo dell'arte, in quanto questi artisti sembrava considerassero il corpo, inteso come agente proattivo, universalmente maschio. Anche i lavori di Yves Klein e Piero Manzoni avevano contribuito ad alimentare un ruolo del corpo femminile come oggetto di scena del lavoro dell'uomo, che esprime poi la propria soggettività<sup>40</sup> [Fig. 3].

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 27.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 45.

<sup>40</sup> Ibidem.



*Figura 3 – Otto Muehl, Stenzel Aktion, 1968.*

Gli anni Settanta sono popolati da un gran numero di artisti che hanno ulteriormente sviluppato l'idea di corpo come medium artistico, RoseLee Goldberg chiama questo periodo "The Art of Ideas". Sono moltissimi gli artisti e le artiste che si potrebbero citare per rendere più esaustiva questa storia della *performance*: ci sono stati Gilbert & George che si sono auto proclamati arte, rendendosi loro stessi delle statue; c'è stata Ana Mendieta, con la sua spiritualità afro-cubana e il suo impegno femminista; più avanti ci sarà Vanessa Beecroft e i suoi *tableau vivant*; decine di altri artisti che hanno contribuito a scrivere un capitolo fondamentale, ancora in fase di scrittura, dell'arte contemporanea.

### **1.1.3 "Dal corpo chiuso al corpo diffuso"**

Angela Vettese descrive l'avvento delle pratiche performative come uno degli aspetti di maggior impatto delle nuove attitudini dell'arte del XX secolo. Risulta difficile

definire i confini di queste pratiche in quanto “in realtà si tratta di una galassia di procedimenti la cui base è generalmente il coinvolgimento del corpo dell’autore, dello spettatore o di entrambe le parti: un effetto della deflagrazione del quadro nello spazio e nel tempo, caratteristica di tutto il Novecento”<sup>41</sup>. Tutte le manifestazioni afferenti a questo genere sono state divise, come anche visto in precedenza, dalla storiografia in numerose sottocategorie - anche se fattualmente le differenze tra le une e le altre sono sfumate: *happening*, *Fluxus*, *performance*, *body art*, arte relazionale. Vettese riarrangia queste categorie in due ceppi a partire dalla differenza di metodo. “Da una matrice romantica che accentua il ruolo dell’interiorità dell’artista nascono [...] azioni fatte d’impulso, quasi in preda ad un furore entusiasta”<sup>42</sup>. La premessa storico artistica di questo ceppo viene trovata da Vettese nelle pratiche surrealiste come lo sgocciolamento di Max Ernst e André Masson - antecedenti dell’action painting di Jackson Pollock – che si mescolano con la manipolazione del corpo di alcuni autoritratti fotografici *en travesti* di artisti come Marcel Duchamp<sup>43</sup>. In questa corrente,

[...] l’esposizione di sé segue intenti diversi, ora tesi a sottolineare il narcisismo dell’autore, tematizzato come motore dell’arte almeno nella sua accezione occidentale, ora diretti a ridefinire i confini dell’identità personale e il suo possibile disperdersi; talvolta, ancora, rivolti a problematiche meno direttamente esistenziali e riguardanti il ruolo dell’individuo nell’epoca della massa; in questo quadro incontriamo pratiche tese a mostrare il lato patologico delle relazioni interpersonali quali il sadismo, il masochismo, l’indifferenza o il voyerismo<sup>44</sup>.

Il secondo ceppo è quello derivante dalle serate futuriste e dadaiste. Da queste nasce

[...] l’assunzione in quanto opera di manifestazioni di gruppo rivolte – con sfumature più o meno rilevanti sul piano politico – a stupire i borghesi e a creare un processo in cui il singolo autore stimola la partecipazione collettiva e consente che la propria opera abbia margini indefiniti, su cui appunto è il pubblico a decidere<sup>45</sup>.

Comune denominatore di queste due ramificazioni è quello che Vettese definisce il “codice genetico del XX secolo” che contiene nei suoi geni una

---

<sup>41</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, F. Poli (a cura di), Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 188-221, qui p. 189.

<sup>42</sup> Ivi, p. 190.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 190-191.

<sup>45</sup> Ibidem.

[...] nuova definizione dell'individuo come soggetto principale del vivere comune, ben chiara nell'evoluzione politica che ha condotto alla democrazia rappresentativa e al sistema economico liberista: documenti come la Costituzione americana e la Dichiarazione dei diritti dell'uomo ne sono state prove e propellenti. Un effetto collaterale di questo nuovo valore attribuito alla persona è il bisogno di ripensarne i rapporti con la corporeità, propria e altrui<sup>46</sup>.

È proprio in questo passaggio che la storia dell'arte colloca il percorso che conduce dal corpo chiuso nei codici di comportamento, abbigliamento, atteggiamento, tutti tesi a negare la fisicità, ad un corpo aperto, ad una fisicità libera, una corporeità che vuole manifestarsi e diffondersi. Il mutare delle condizioni di vita sia materiale che morale ha prodotto dei cambiamenti anche negli usi e nei costumi, che constano di

una drastica riduzione delle rigidità imposte al corpo da parte delle convenzioni sociali: niente più busti e corsetti per le donne, fine dell'obbligo di cappello e cravatta per gli uomini, per entrambi i sessi basta alle acconciature innaturali. [...] è un fatto che alle membra e persino ai capelli sia stata restituita la loro naturale fluidità: segno che, se repressione esiste, va cercata in ambiti e forme diverse da quelle del passato<sup>47</sup>.

Emergono altri due elementi da non sottovalutare riguardanti il XX secolo. Il primo è l'insieme di condizioni che hanno reso possibile l'emancipazione femminile<sup>48</sup>, "favorita dalla rivoluzione industriale e destinata a sconvolgere la concezione del matrimonio e dell'economia familiare, ma anche del semplice contatto quotidiano tra maschi e femmine"<sup>49</sup>. Il secondo riguarda la medicalizzazione del corpo: il corpo del XX secolo è il più longevo e medicalizzato che la storia dell'uomo abbia conosciuto; l'ha approfondito Susan Sontag nel suo saggio *La malattia come metafora* nel 1982. "Questo pone il problema di quanto il corpo possa venire manipolato, in senso terapeutico ma anche in direzioni quali il controllo della natalità, il miglioramento di imperfezioni estetiche, forse un giorno la manipolazione genetica già a livello del concepimento"<sup>50</sup>.

Una – diretta o indiretta? – conseguenza della medicalizzazione del corpo è l'avvento delle protesi e altri innesti possibili al corpo umano. Rebecca Horn fu antesignana di questo avvenimento: incominciò, alla fine degli anni Sessanta, ad inventare

---

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ivi, p. 192.

<sup>48</sup> Per una trattazione in merito all'emancipazione femminile degli anni Settanta rimando al paragrafo 2.1.1.

<sup>49</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 192.

<sup>50</sup> Ibidem.

prolungamenti degli arti che le consentissero di comunicare qualcosa. Due esempi sono l'opera *Arm Extension* del 1968 e l'opera *Finger Gloves* del 1972. Ma la storia dell'arte ha conosciuto esperienze molto più estreme: non si può non citare Stelarc, che ha completamente asservito il suo organismo alla scienza e all'ingegneria, aprendo le porte al cosiddetto corpo postumano, che supera anche la barriera del corpo diffuso. non si può neanche esimersi dal nominare la figura di Orlan, che ha fatto ampio uso della chirurgia estetica per motivi lontani dalla medicina e dalla cura, ma piuttosto per dare il suo contributo alla lotta femminista sensibilizzando in merito ai problemi provocati dagli standard di bellezza uniformanti, di cui un'intera generazione di donne fu vittima<sup>51</sup>.

Secondo Vettese, a differenza di modalità espressive come danza, moda e teatro, segnate da una minore libertà di espressione in quanto implicano generalmente la presenza di un pubblico pagante al fine della realizzazione stessa,

[...] l'arte visiva ha concesso di esplorare in vitro comportamenti estremi e solo apparentemente insensati, diretta conseguenza di fatti storici e di riflessioni che vanno dalla "crudeltà" teorizzata da Artaud all'"uomo a una dimensione" di Marcuse, dall'"abiezione" di Bataille e Kristeva all'"industria dello spettacolo" di Adorno e Horkheimer, dalla "banalità del male" della Harendt all'"inerzia polare" di Virilio<sup>52</sup>.

Un ultimo sintomo di questo corpo diffuso è l'avvenimento di gruppo, secondo Vettese, ovvero quell'arte fondata sulla partecipazione, su una commistione di artisti e pubblico. Nata negli anni Sessanta, questa cosiddetta estetica relazionale è ampiamente tornata alla ribalta nei tardi anni Ottanta. Un esempio di questa arte può essere trovato in *Baba Antropofágica* del 1973 di Lygia Clark, con cui l'artista voleva "abolire le barriere tra l'io e il tu dando luogo a un corpo collettivo"<sup>53</sup>. L'artista offrì il suo corpo come vassoio ad un gruppo di persone che mangiarono da esso degli spaghetti.

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 210-211.

<sup>52</sup> Ivi, p. 193.

<sup>53</sup> Ivi, p. 216.

## 1.2 Corpo e dolore

### 1.2.1 Il corpo nella storia dell'arte contemporanea

Come già affiorato nei discorsi fatti finora, il corpo ha rivestito un ruolo fondamentale per lo sviluppo, ma anche per la nascita stessa, di questo ramo dell'arte contemporanea.

Artists working in different contexts in this period demonstrated a desire to strike out against accepted forms and start from scratch. These artists were often working on their own bodies as a signifier of a mode of primary existence, imagining the body as a territory and a material that could be claimed and presented on its own terms. This focus on the body offered, in turn, potential for rethinking the culture of art-making. Performance art was often about being an amateur, experimenting, rather than a skilled performer, in order that apparently authentic exposure of the self, or exchange with others, might occur. Working with notions of intimacy, reciprocity, community and communality, and challenging the boundaries of the artwork as a fixed material object, artists began, rather, to show its significance within a visible conversation between people: to show its base in social relations. The relative statuses of the *I* (the artist as maker and subject), *We* (the viewers or participants in the work) and *It* (the art object as an externalisation of the artist's subjectivity) were being newly staged and reimagined<sup>54</sup>.

Stando a questa analisi di Catherine Wood, l'utilizzo del corpo nell'arte contemporanea nasce da un'esigenza degli artisti di rompere alcune barriere consolidate della società, ed è proprio all'interno delle relazioni sociali che quest'arte si è fatta strada: Wood individua tre entità che partecipano a questa re-immaginazione delle relazioni sociali funzionali alla lettura dell'opera d'arte: troviamo l'*io*, il *noi* e l'*esso*. Il corpo dell'artista in questa rete sociale diventa materiale significativo di un'esistenza primaria, un territorio che può essere usato e rivendicato a piacimento dell'artista.

Sally O'Reilly, autrice del libro *Il corpo nell'arte contemporanea* pubblicato nel 2009, evidenzia l'importanza di definire i confini del concetto di corpo umano rispetto al resto del mondo, una definizione che sia funzionale agli scopi dell'arte contemporanea. Questo, tra corpo e mondo, è un confine a suo parere fluttuante e incerto.

Non lo si può semplicemente associare alla barriera fisica della pelle, perché questo significherebbe non tenere conto né della sfera psicologica che si estende oltre i puri e semplici confini del corpo, né i rapporti reciproci tra sé e il contesto.

---

<sup>54</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p.18.

Le linee che demarcano l'individuo vanno definite in rapporto alle condizioni sociali nonché a fattori umani<sup>55</sup>.

O'Reilly, prima di addentrarsi nel merito della questione prettamente artistica, analizza il dualismo mente-corpo. Per il suo studio ha scelto di adottare una nozione di dualismo che considera il sé come una sintesi di corpo e mente e non come l'uno il contenitore dell'altro. Vede in questa seconda accezione una punta di maschilismo:

[...] il dualismo classico contrappone la sfera pura, razionale e maschile della mente alle caratteristiche viscerali, intuitive e femminili del corpo. Nella pratica artistica contemporanea è più facile che il corpo sia considerato il luogo in cui razionalità, turbamento psicologico, funzionalità naturali e ambizioni raffinate convergono. È quindi possibile osservare il corpo lungo le linee culturali, sociali, emotive e intellettuali nello stesso tempo – osservarlo come un'entità formale sempre alla mercé dei molteplici contesti in cui si colloca<sup>56</sup>.

Il corpo, quindi, sia quello dell'artista che quello dello spettatore, diventano essenziali all'esistenza stessa dell'opera, non semplicemente alla sua creazione e fruizione. E, alla luce di quanto appena illustrato, sono opere che rompono una qualche barriera, credenza o consuetudine sociale. Lea Vergine, nel suo libro pionieristico *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, pubblicato nel 1974, ha trovato anch'essa dei caratteri comuni a questa nuova maniera di fare arte con il proprio corpo:

[...] la perdita di identità; il rifiuto del prevalere del senso della realtà sulla sfera emozionale; la romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno; la tenerezza come meta mancata e quindi frustrante; l'assenza e l'angoscia che ne deriva di una forma "adulta", altruistica, d'amore. Alla base della cosiddetta Body Art [...] c'è la necessità (ciò che non può non essere) inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo (la durata), il bisogno di essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere, con diritti illimitati (di qui la delusione e il fallimento inevitabili): quel che si chiama *amore primario*<sup>57</sup>.

Questo testo di Vergine dimostra la sua rilevanza nella critica d'arte anche solo a partire dalla data di pubblicazione: 1974. Vergine aveva prematuramente captato l'importanza di questo nuovo modo di fare arte; e questo testo segnerà generazioni di

---

<sup>55</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), tr. it. E. Sala, Torino, Einaudi, 2011, pp. VIII-IX.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, Skira, 2000, p. 7.

studi. Lea Vergine si sofferma molto su questa caratteristica di un amore mancato che le sembra trasversale a tutti gli artisti che tratta nel libro, a prescindere dalla forma che poi prenderà l'opera d'arte in questione.

L'aggressività che contraddistingue [...] tutte queste azioni, eventi, montaggi di sequenze fotografiche, *performance*, nasce proprio di questo amore non corrisposto. Pertanto esse viene mutato in amore verso altri se stessi sdoppiati, camuffati, idealizzati, verso il romanzo di sé. L'avidità d'amore si fa narcisismo nel feto che continuiamo incessantemente ad essere<sup>58</sup>.

Gli artisti in questione, che esplorano il proprio corpo come medium, sono perlopiù individui apprensivi, secondo Vergine, ma anche osservatori acuti, "interessanti a un nuovo modo cognitivo con grande intensità d'attenzione vigilanza"<sup>59</sup>. Essi

[...] vogliono provare tutte le possibilità che ci sono date di conoscerci per mezzo del corpo e della sua perlustrazione. La messa a nudo di questo diventa l'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo di nuovo. Le esperienze sono il più delle volte autentiche e, quindi, dolorose e crudeli. *Coloro che sentono dolore hanno bisogno di aver ragione*<sup>60</sup>.

Per questi artisti, il dolore provato in nome della propria arte è un voler mettere

[...] allo scoperto l'organizzazione mostruosa del reale e tutte le nostre infermità [...], la sofferenza non si scioglie nel misticismo. È un affrontare la morte attraverso la vita, frugando al di sotto, esibendo il *segreto* e il rovescio. Solo sperimentando a poco a poco la morte si riesce a saperne un po' di più sulla vita, solo mostrando quanto è precario tutto ciò che siamo abituati a chiamare stato normale [...]. Cercano l'uomo-umano, che non è castrato dal funzionalismo della società, l'uomo che sfugge al concetto di profitto. L'importante non è sapere, ma sapere che si sa. È uno stato in cui la cultura non serve più a niente<sup>61</sup>.

Questo nuovo linguaggio, che di fatto ha scardinato degli equilibri del mondo dell'arte, ha creato degli squilibri con la sua irruzione: "conflitti tra desiderio e difesa, tra licenza e divieto, tra contenuto latente e contenuto manifesto, tra ricordi e resistenza, tra castrazione e autoconservazione, tra pulsioni di vita e pulsioni di morte, tra voyeurismo ed esibizionismo, tra tendenze sadiche e piacere masochistico, tra fantasie distruttive

---

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ivi, p. 8.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ivi, p. 9.

e catartiche”<sup>62</sup>. Vergine continua: “[...] le testimonianze di sé, della propria vita, l’intera sfera del ‘privato’ vengono impiegate come materiale di repertorio”<sup>63</sup>. Francesca Alfano Miglietti, seguace di Lea Vergine e critica a sua volta, ha detto che “il corpo di cui parlava Lea Vergine è un corpo liberato, un corpo degli anni sessanta, un corpo politico, un corpo che diventa non più privato ma pubblico”<sup>64</sup>. Teresa Macri, nell’introduzione del suo libro in due parti *Slittamenti della performance*, ha scritto che

[...] la storia del corpo nell’arte non può che confluire, negli anni più politicamente radicali, nella *performance art* che, attraverso la sua invadenza fisica e la sua traumatica percezione, opera una svolta psicoculturale e psicosociale, nonché economica [...]. Negli anni Sessanta-Settanta, il *corpo come linguaggio*, era una sorta di deviazione morale oltretutto espressiva, che accarezzava, sfiorava ed eccitava una generazione sperimentale che irrompeva nella vita sociopolitica per affermare un sé in costruzione in un reale da ridisegnare<sup>65</sup>.

#### Secondo Teresa Macri

L’estremismo che, a volte, conduce i performer a violente e crudeli azioni fisiche è una sorta di psicosi nichilista che, come sostiene Mircea Eliade, “deve arrivare alla forma embrionale della materia per poter ricominciare dal punto zero della storia dell’arte”. questo stato embrionale della materia viene intravisto nel proprio corpo e in quello degli altri, riattivando e provocando una tensione, uno scompaginamento emotivo nel fruitore. La *performance* degli anni Settanta è dunque indissolubilmente legata ad una serie di riti di passaggio che scatenano energie e pulsioni interne solitamente emarginate e di cui molte delle attività passano attraverso una fase di ritualizzazioni che confermano la totalità dell’essere e il suo stato quasi sacrificale nei confronti del mondo. La crudeltà artaudiana di alcune *performance* è una risposta a quella del reale, è espressione di un *feedback* che, generato dall’esistente, arriva all’artista e da questo è rimandato al mondo<sup>66</sup>.

Una conseguenza che si è potuta riscontrare in questo nuovo modo di fare arte col corpo è stata quella di attivare dei meccanismi dello spettatore di inquietudine rispetto a ciò che stavano vedendo. Non è infondato pensare che la visione di certe scene provochi una sensazione di turbamento nello spettatore, che non si sente a suo agio nella fruizione dell’arte.

---

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Intervista di Francesca Alfano Miglietti per La7, “Artbox”, stagione 1, episodio 11, 10 gennaio 2022, <https://www.la7.it/artbox/rivedila7/artbox-s01-e11-12-01-2022-417436>.

<sup>65</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 8.

<sup>66</sup> Ivi, p. 32.

Macrì individua nella *performance* cosiddetta “liturgica” la forma di *performance* più conosciuta, quella “basata sull’esecuzione individuale del performer nel suo atto di reificare l’idea, misurandosi con lo sforzo fisico del proprio corpo, rischiando la sua lesività e/o giocando addirittura con essa”<sup>67</sup>.

La studiosa crede che, nel fervore del periodo storico in un è nata questa forma d’arte, l’aprirsi all’altro come forma di alterità era obbligatorio:

[...] ecco che, metaforicamente, le *aperture* fisiche di molti bodisti si tramutano in simboliche ferite, tagli spari, sventramenti di animali, bruciature e altri autolesionismi.

La corporeità si esperisce come altra e dissidente, diviene una sorta di macchina desiderante che intensifica i processi analitici dell’inconscio e la percezione del desiderio tende ad accelerare le spinte contestatorie e imboccare i termini di un’autorappresentazione deviante<sup>68</sup>.

Sempre Macrì:

Ed è proprio in questo che sta il perturbante, intenso in senso freudiano. Gli artisti se ne servono per elargire i propri messaggi e significati. “È il perturbante che regola le azioni violente, efferate e brutali che molti performer avvicendano, liberandosi da tabù e conflitti interiori e riposizionandoli come atti del sé. Il termine tedesco *Unheimliche* descrive essenzialmente una sensazione di spaesamento e di estraniamento. È il non nascosto, è tutto ciò che non dovrebbe essere rappresentato e che dovrebbe restare segreto, celato, intimo ma che invece è riaffiorato e riemerso. È ciò che ci è estraneo, ma segretamente familiare che ci perturba e che ci mette in uno stato di vacillamento e di inquietudine<sup>69</sup>.

Il perturbante quindi riguarda quella sfera emozionale comune a tutti ma che rimane nella sfera del nascosto, quasi della vergogna. Ciò che è perturbante fa parte di qualcosa che è stato rimosso e riaffiora.

Il perturbante è dunque un processo inconscio in cui, all’interno della sua dinamica, viene implicato un universo conflittuale di tensioni antagonista come il narcisismo, le difese, lo stadio di sviluppo psicosessuale, il principio del piacere e il principio della realtà, e anche, le istanze psichiche dell’Es, Io e Super-Io, le relazioni oggettuali, nonché, nella prospettiva lacaniana, i registri del reale, simbolico e immaginario<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 37.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ivi, p. 38.

<sup>70</sup> Ibidem.

Personaggio chiave nello scenario performativo del periodo è il già citato Chris Burden. Secondo Macri, le sue opere “si allocano in una zona di anti-arte distaccata dall’art system. La sua preoccupazione è quella di inserirsi, attraverso una serie di azioni ad alto rischio fisico, sia nei meccanismi psichici sia in quelli economici, sociali e tecnologici”<sup>71</sup>. La sua arte è profondamente perturbante, in quanto eccessiva nell’atto e provocatoria di una avversione che Macri definisce sovrabbondante. Burden trova nell’atto estetico il modo per liberare dei tabù sepolti nell’inconscio. In generale, *performance* che scoprono il nervo del perturbante provocano “[...] lo spodestamento di un territorio minato dalle convenzioni che il performer intacca, catarticamente e psicoticamente, [che] tende a sollecitare la morbosità dell’astante. [...] I pregi e i difetti della *performance* abietta sono rinchiusi in questo stato psichico irrisolto ma che essa riesce a comunicare e trasferire negli spettatori che, empaticamente, ne investono la proiezione”<sup>72</sup>. Ed è proprio l’Occidente il luogo in cui il perturbante può manifestarsi appieno in quanto “[...] il suo manifestarsi [...] segnala una sorta di volontà di penetrazione della realtà, e la sua radicalità esperienziale null’altro che una sorta di fuoriuscita dal controllo pulsionale che sovrasta le culture dell’occidente e che scardina i flussi sadici e il piacere masochistico”<sup>73</sup>.

Il compito che tenta Burden, e con alta probabilità anche molti altri artisti, è quello di riattivare la sensibilità del pubblico verso “i meccanismi perversi della cultura dominante che tenta di anestetizzare la violenza reale attraverso la violenza mediatica, nei cui confronti lo spettatore diventa passivo”<sup>74</sup>.

Anche gran parte del lavoro di Vito Acconci (New York, 1940 – New York, 2017) può definirsi perturbante. Nasce come poeta per poi farsi coinvolgere dalle azioni comportamentali tese a definire il corpo come campo attraverso cui l’artista può riattivare sensibilità estreme. Tutte le sue *performance* hanno una componente introspettiva: vuole compierle per guardare dentro di sé. Un lavoro molto famoso è *Following Piece* del 1969, in cui per un mese seguiva, ogni giorno, una persona scelta causalmente per la strada e la seguiva il più a lungo possibile, a volte anche per delle ore se la persona entrava ad esempio in un cinema o un ristorante<sup>75</sup>. Con *Seedbed* [Fig.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 43.

<sup>72</sup> Ivi, p. 42.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ivi, p. 46.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 48-49.

4] del 1972, Acconci esplora una zona probabilmente rimasta finora inesplorata e che provoca sensazioni particolarmente turbanti. Lavora in un limbo tra presenza e assenza, sulla percezione piuttosto che sulla visione diretta. Presso la Galleria Sonnabend di New York, Acconci rimaneva nascosto sotto una piattaforma sopraelevata: gli spettatori camminavano di fatto sopra di lui e ascoltavano la sua voce amplificata mentre era impegnato nell'atto della masturbazione. “La galleria diventa una sorta di ipnotico avvolgimento psicosessuale poiché la temperatura hard diventa crescente. Il *climax* erotico diveniva una sorta di ipnotico avvolgimento verso l'esterno”<sup>76</sup>.



*Figura 4 – Vito Acconci, Seedbed, 1972.*

I già citati Azionisti Viennesi hanno perseguito forme oltraggiose di auto ed etero-aggressività, mutuando le parole di Macri. Volevano ricreare una sorta di teatro della crudeltà dove rappresentare il desiderio inconscio di uccidere proprio, a loro modo di vedere, dell'animo umano. Nelle loro azioni sono aggressori, torturatori, carnefici. “[S]catenando pulsioni distruttive, il performer attenta a sé stesso, rompe il limite di autoconservazione, si violenta e si annichilisce. [...] Alla conflittualità sociale estesa

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 50.

e ai meccanismi interni che tale conflittualità aziona, la risposta dell'artista è violenta"<sup>77</sup>. Gli Azionisti sono annegati nelle loro stesse liturgie patriarcali

in cui l'istinto che per l'artista appare come trasgressione (che in realtà ripete una normalità sessista) converge nel trastullarsi col corpo di fanciulle che, ahimé, poco emancipate, subiscono l'abuso del potere autoriale e si immolano come inermi vittime sacrificali nei riti patologici del Muehl. Il quale, auto-identificandosi in una sorta di performer – sciamano, si auto-assolve con l'attenuante artistica, che non può e non deve essere una sorta di immunità<sup>78</sup>.

L'elemento fondamentale delle *performance* dei Viennesi è il sangue, un sangue di violenta e cuore, di brandelli e di squartamenti. Nello stesso nichilismo si muove Günter Brus (Ardning, 1938), che violenta sé stesso per anestetizzare le brutalità esterne. Le sue *performance* sono caratterizzate da una sorta di auto macellamento perpetrato dall'esterno<sup>79</sup>. “Brus rappresenta uno dei momenti più estremi e più libertari della *performance*: le sue *Aktionen* mirano al cuore della società bigotta e conformista, tentano di scatenare e riportare a galla le pulsioni desideranti più depravate e le oscenità più catartiche”<sup>80</sup> [Fig. 5].

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 59.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ivi, p. 60.

<sup>80</sup> Ivi, p. 63.



*Figura 5 – Günter Brüs, Transfusion, 1965.*

### **1.2.1 La ricezione di immagini di sofferenza da parte dello spettatore**

Il sovraccarico d'informazione proprio dell'epoca contemporanea ha fatto sì che, a livello sia personale che comunitario, iniziassimo a non metabolizzare più un certo tipo di informazione e a selezionare solo una porzione di questa a cui dedicare empatia. Stanley Cohen, professore di Sociologia alla London School of Economics and Political Sciences, nel suo testo *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea* del 2001 apre la disquisizione argomentando il concetto di diniego, dando un'importanza primaria a questo, in quanto è importante ricordare che

[...] c'è un filo conduttore comune in tutte le numerose e diverse storie di diniego: alle persone, alle organizzazioni o ad intere società sono fornite informazioni troppo inquietanti, minacciose o anomale perché siano interamente assorbite o apertamente riconosciute. Pertanto tale informazione è rimossa, negata, messa da

parte o re-interpretata. Oppure essa viene sufficientemente “registrata”, ma le sue implicazioni – cognitive, emotive o morali – sono evitate, neutralizzate o razionalizzate<sup>81</sup>.

Il diniego di informazioni di questa portata non implica necessariamente la mala fede: può essere semplicemente una risposta di autoprotezione da parte dell’individuo, anche se il diniego viene attuato in maniera consapevole: “l’autoinganno si riferisce al mantenere segreta a noi stessi una verità che non possiamo affrontare”<sup>82</sup>. A questa affermazione si affianca il fatto che “[...] la psicologia cognitiva conferma che la gente è bombardata con una quantità di stimoli infintamente eccessiva perché la gente possa elaborarli. [...] si inserisce un filtro percettivo sulla realtà e parte della conoscenza è esclusa”<sup>83</sup>. Per quanto riguarda la testimonianza di opere di *Performance Art* che coinvolgono autolesionismo, è difficile pensare che i testimoni dell’agonia attuino un meccanismo di diniego di ciò a cui stanno assistendo. Il motivo può essere ritrovato nel fatto che vittima e colpevole coincidono nel caso dell’autolesionismo, oppure c’è un consenso alla base dell’opera che si dà per scontato, nel caso in cui questa coinvolga più di un artista (come avvenuto più volte nelle *performance* di Marina Abramović e Ulay). L’arte in quanto tale non viene vista come un pericolo per l’incolumità della persona e potenzialmente produce risposte di comprensione ed empatia e talvolta anche di intervento con aiuto attivo. Molte opere di *Performance Art* trattano temi propri della contemporaneità, talvolta politici o sociali oppure profondamente personali ma che assumono caratteri di universalità. Queste opere possono fare da cartina tornasole per alcuni eventi che, secondo Cohen, vengono filtrati dai media e a cui viene poi dedicata un’attenzione centellinata, ma che in sede di evento artistico possono suscitare emozioni che invece, come risposta ai media, vengono represses. Essere testimoni diretti di un atto di autolesionismo, sia pure in nome dell’arte, fa scattare necessariamente delle reazioni quasi istintive, che magari vengono immediatamente archiviate in altri contesti. Secondo Sally O’Reilly

[...] il corpo in quanto luogo dell'esperienza fisiologica comune è uno strumento eccellente per ispirare empatia. [...] L'empatia fisiologica [...] è radicata nella nostra struttura biologica - trasaliamo alla vista di una ferita, per esempio, perché

---

<sup>81</sup> S. Cohen, *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, tr. it. di D. Damiani, Roma, Carocci, 2002, p. 23.

<sup>82</sup> Ivi, p. 29.

<sup>83</sup> Ivi, p. 37.

sappiamo bene che cosa si prova quando la pelle subisce un taglio. [...] in questo caso non possiamo fare a meno di identificarci con il crescente malessere provato da questi corpi.<sup>84</sup>

Attraverso l'empatia fisiologica è possibile che i messaggi che un artista vuole comunicare attraverso la sua *performance* vengano recepiti come degni di attenzione. Lea Vergine nel già citato *Body Art e Storie Simili. Il corpo come linguaggio* del 1974, spiega che gli artisti si mettono in gioco al costo di soffrire e hanno perciò bisogno di aver ragione, perché tanto fondamentale è quello che stanno comunicando da valere la pena di sentire dolore e “non guardare lungamente alla vita”<sup>85</sup>. Allora lo spettatore non può metter in atto il diniego come atto di autoprotezione: è costretto a provare empatia, umanamente e fisiologicamente, per l'artista e a provare a capire cosa sta comunicando attraverso quel dolore. L'esperienza che si crea non è la sceneggiatura della storia di un personaggio. “[Questi artisti] cercano l'uomo-umano, che non è castrato dal funzionalismo della società, l'uomo che sfugge al concetto di profitto. L'importante non è sapere, ma sapere che si sa. È uno stato in cui la cultura non serve più a niente”<sup>86</sup>. Addirittura, con queste parole di Vergine si arriva a delineare una situazione per cui l'atto artistico trascende la cultura e si posiziona in una zona altra, potenzialmente inesplorata.

Non è inverosimile pensare che ci siamo abituati ad essere spettatori degli orrori più inimmaginabili. Ciò non presuppone che ci sia deficit di coscienza da parte dei ricettori di queste immagini, ma la coscienza è decisamente obnubilata sia dalla quantità di immagini di sofferenza che viene sottoposta agli occhi dai media, sia dalla frequenza con cui si incontrano queste immagini. Sembrerebbe quasi che quello che permette all'immagine di sofferenza veicolata dall'arte, invece che dai media di comunicazione di massa, di arrivare allo spettatore sia il fatto che l'arte esce dallo schema della vita quotidiana perché di fronte all'opera d'arte si instaura un meccanismo di risposta nei confronti di questa che trascende il fatto di essere assorti in sé stessi. L'immagine di sofferenza dell'artista esce dagli schemi della *trance* quotidiana e permette di sintonizzarsi con l'immagine che si ha di fronte, anche grazie all'empatia fisiologica di cui sopra<sup>87</sup>. Come dice Larrat, il dolore non è lo scopo, come non lo è neanche nei

---

<sup>84</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), tr. it. E. Sala, Torino, Einaudi, 2011, p. 197.

<sup>85</sup> L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, pp. 8-9.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> S. Cohen, *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, p. 254.

rituali di dolore (si pensi ad esempio all'autoflagellazione), ma semplicemente il dolore apre delle porte senza essere l'obiettivo ultimo<sup>88</sup>. O'Reilly specifica infatti che “[f]orse, il modo più semplice per fare in modo che l’opera d’arte provochi una reazione nel pubblico [...] è programmarla in modo che reagisca alla presenza umana”<sup>89</sup>.

### **1.3 Percorso teorico-filosofico di formazione della definizione di *performance***

Accanto a ciò che accade nell’ambito artistico in termini di novità, nuovi linguaggi, nuovi partecipanti e dilatazioni dei confini si trova la teoria, che accompagna la pratica artistica cercando di capirla, di coglierne sfumature e sfaccettature. Talvolta è proprio la teoria a legittimare l’esistenza una determinata pratica, a creare lo spazio definitorio tale per cui un’esperienza sussista. La *Performance Art* ha subito esattamente questo processo. In questi sottoparagrafi sono celermente raggruppati e analizzati alcuni tra i testi più importanti per la definizione a livello teorico e ontologico della performance. Inoltre, viene toccato un interrogativo fondamentale della questione performativa: come si conserva un’opera d’arte di fatto intangibile e, financo, effimera? A partire da Peggy Phelan in poi, il quesito è stato ampiamente dibattuto e hanno preso parte alla disquisizione anche alcuni artisti, tra cui Gina Pane, come si vedrà nel Capitolo Secondo.

#### **1.3.1 Richard Schechner e la Teoria della *Performance***

Richard Schechner e la sua teoria della *performance* rappresenta l’origine dei *Performance Studies*. Egli è considerato il padre fondatore della materia, oltre ad essere tra gli ideatori del settore accademico dei *Performance Studies* presso la New York University - insieme ai colleghi Michael Kirby e Brooks McNamara -: “la mia specialità è la Teoria della *Performance* – che ha per me radici nella pratica ed è fondamentalmente interdisciplinare e interculturale”<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> S. Larrat, *ModCon: The Secret World Of Extreme Body Modification*, Toronto, BME Books, 2002, p. 47.

<sup>89</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, cit., p. 198.

<sup>90</sup> R. Schechner, *Introduzione: il ventaglio e la rete* (1977, 1987), tr. it. di F. Deriu, in *Magnitudini della Performance*, R. Schechner, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-13, qui p.11 (nota 2).

Fin dalle prime pagine della sua ricerca emerge la complessità della definizione – e del processo di definizione – del concetto di *performance*. La produzione Schechneriana è incredibilmente ampia, ma concentrerò l'attenzione su due raccolte di saggi: *La Teoria della Performance 1970-1983* del 1984 e *Magnitudini della Performance* del 1999<sup>91</sup>. Nell'introduzione a quest'ultimo, Schechner spiega che

[...] *performance* è un termine inclusivo. Il teatro è solo uno dei nodi<sup>92</sup> di un continuum che va dalle ritualizzazioni animali (esseri umani compresi) alle *performance* della vita quotidiana (saluti, manifestazioni di emozioni, scene familiari, ruoli professionali, e via dicendo), fino al gioco, agli sport, al teatro, alla danza, a cerimonie, riti e *performance* di grande magnitudine. La rete è lo stesso sistema visto in modo più dinamico: invece di sporgere fuori lungo un continuum, ogni nodo interagisce con gli altri. [...] La rete non è uniforme [...]. Le strutture profonde comprendono le preparazioni alle *performance*, tanto dei performer [...] quanto degli spettatori [...] nonché quel che accade dopo una *performance*. I modi in cui le persone “si raffreddano” e le conseguenze, a volte estese e prolungate, sono fattori poco studiati del processo performativo, ma assai importanti. Il “raffreddamento” comprende l'uscita [...] dei performer e degli spettatori dalla *performance* e la messa a riposo dello spazio e delle attrezzature; le conseguenze comprendono invece la diffusione di notizie circa la *performance*, la produzione di giudizi e di valutazioni [...] e determinano sotto molti aspetti i modi con cui le singole *performance* entrano nel circuito che alimenta il sistema della vita sociale ed estetica<sup>93</sup>.

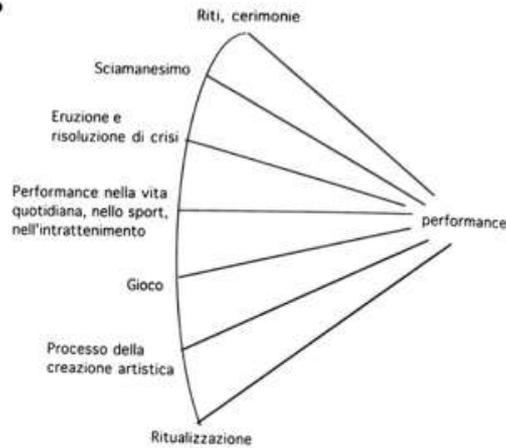
---

<sup>91</sup> L'arco di tempo coperto dai saggi contenuti in queste due raccolte è molto ampio, ma i saggi di Schechner creano un complicato groviglio: “i miei scritti esistono in versioni o varianti. La mia scrittura non è terminabile. La strategia che adotto è infatti provare, rielaborare, correggere. Pubblico i testi a vari stadi di elaborazione [...]. Per tutto ciò che deve essere detto non c'è mai una parola conclusiva” (Schechner, 1993). Questa precisazione dell'autore dà un'idea del carattere fluido e senza finezza dello studio schechneriano.

<sup>92</sup> Si veda Figura 6.

<sup>93</sup> R. Schechner, *Introduzione: il ventaglio e la rete* (1977, 1987), cit., qui pp. 10-11.

### Il ventaglio



### La rete

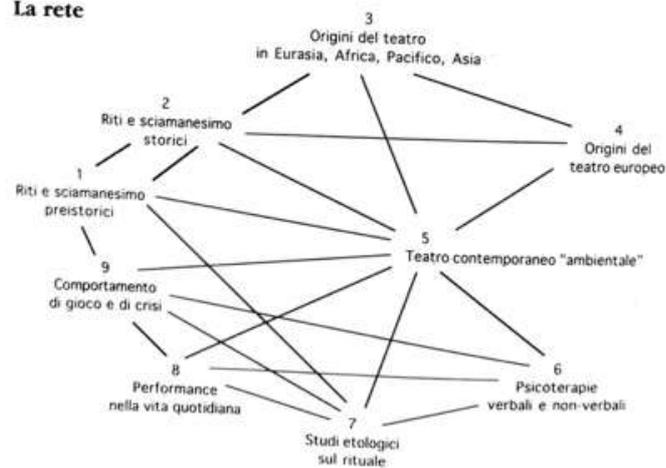


Figura 6 – R. Schechner, *Il ventaglio e la rete*.

Alla base della sua ricerca troviamo un'ipotesi che egli vuole verificare: la *performance* appartiene a una tradizione interculturale e interdisciplinare. Nel suo percorso di ricerca, che si sviluppa anche grazie ad alcuni viaggi che compie per raccogliere un numero sufficiente di prove<sup>94</sup>, oltre a verificare la suddetta ipotesi vuole

<sup>94</sup> "I miei viaggi in America Latina nel 1968 e in Asia nel 1971-72 hanno avuto profondi e duraturi effetti su di me. Gli studi che ho fatto di antropologia, psicoanalisi e terapia della Gestalt costituiscono le basi della mia convinzione che la teoria della *performance* è una scienza sociale, non un'estetica. Io rifiuto l'estetica. [...] Lo schema di ciò che chiamo il 'teatro ortodosso' è angusto. Voglio lavorare per

anche raggiungere un obiettivo: individuare le forme specifiche in cui la *performance* si manifesta, nel tempo e nello spazio, con differenze e tratti comuni<sup>95</sup>.

Per Schechner, il paradigma dei *performance studies* risiede nel fatto che ogni “azione è una performance”<sup>96</sup>, rendendo la *performance* omnicomprensiva e accogliente di tutte le varie dimensioni della sfera umana. Infatti, “[...] non esiste un limite – fissabile storicamente o culturalmente – per dire cosa sia o non sia una *performance*”<sup>97</sup>. Deriu fa il punto della situazione sulla teoria Schechneriana nel 1999, in cui si chiede:

[...] dove e come, in questo panorama, si colloca il contributo di Schechner con la sua proposta di una ‘teoria della *performance*’? In che rapporto (sinonimico? Di specie a genere?) stanno le nozioni di ‘teatro’ e di ‘*performance*’? Perché parlare di ‘*performance*’ piuttosto che di ‘teatro’, e quale potrebbe essere il vantaggio nel ricorrere ad un termine apparentemente confuso e ambiguo come quello di ‘*performance*’ che identifica, a seconda dell’autore che lo impiega, ora un genere artistico caratterizzato dalla commistione di procedimenti propri delle arti figurative e dello spettacolo teatrale; ora qualsiasi prassi esecutiva nei confronti di un testo o di un complesso di regole; ora qualsiasi specie di ‘prestazione’ più o meno programmata che avvenga nella sfera dell’arte’ o in quella della ‘vita quotidiana’; ora l’«unità minimale dello spettacolo nella nostra civiltà tecnologica» - come scriveva ormai diversi anni fa Renato Barilli – ovvero quel «minimo comun denominatore di ogni prassi artistica» che caratterizzerebbe il «comune tendere di tutte le arti alla condizione dello spettacolo, purché questo a sua volta si offra al livello minimale della performance, avendo rinunciato ad ogni attrezzatura specifica e sofisticata»?<sup>98</sup>

La prima risposta che si riscontra è che teatro e *performance* non sono sinonimi, ipotesi già ventilata in precedenza ma che prende ora le fattezze di un vero e proprio approccio. Negli anni precedenti al saggio di Deriu, Schechner ha adottato per l’appunto un *broad spectrum approach* per lo studio di questa disciplina.

Lo spettro ampio comprende il comportamento performativo, non solo le arti performative, come oggetto di seri studi accademici [...]. Come viene impiegata la *performance* nella politica, nella medicina, nella religione, nell’intrattenimento popolare e di massa, e nell’interazione “faccia-a-faccia”? Quali sono le similitudini e le differenze tra le *performance* dal vivo e quelle tecnologicamente mediate? Le varie e complesse relazioni fra i soggetti/giocatori nelle *performance* – spettatori, attori, autori e direttori – possono essere rappresentate come un rettangolo, un “quadralogo”. Quello che fanno coloro che studiano le

---

espandere la definizione di teatro così che la pratica del teatro si possa espandere e viceversa” (Schechner, 1973).

<sup>95</sup> V. Valentini, *Professione cartografo* (1984), in *La teoria della performance 1970-1983*, R. Schechner, V. Valentini (a cura di), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 11-38, qui p. 12.

<sup>96</sup> R. Schechner, V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 2016.

<sup>97</sup> Ivi, p. 29.

<sup>98</sup> F. Deriu, *Lo “spettro ampio” delle attività performative* (1999), cit., qui p. I.

*performance* è studiare le interazioni, a volte tese e a volte distese, tra i partecipanti al “quadralogo” performativo. Questi studi sono intensamente interdisciplinari, interculturali e trasversali rispetto ai generi e alle categorie; inoltre si basano sull’emergere di un mondo post-coloniale nel quale le culture entrano in collisione, interferiscono l’una con l’altra e si fecondano l’una con l’altra.<sup>99</sup>

Inoltre, il teatro possiede una caratteristica fondamentale (riscontrabile a pieno anche nella *Performance Art* in senso stretto): “il teatro sparisce nel momento stesso in cui si fa, e l’oggetto di una storia del teatro è perciò un oggetto «irrimediabilmente assente»”<sup>100</sup> <sup>101</sup>. Senza dubbio la tecnologia (in tempi più recenti) e la documentazione forniscono strumenti per fissare quantomeno delle immagini, supplendo parzialmente a questa assenza; manca però comunque ciò che Vincentini definisce la “dimensione estetica” del fenomeno teatrale.

Non posso avere esperienza estetica di un quadro che mi è stato descritto, ma non ho visto, o di un brano musicale che non ho mai ascoltato. Studiare come fenomeno artistico una realizzazione del passato di cui non si può recuperare la presenza, è perciò un’impresa disperata [...] A questo punto la soluzione, per la storiografia teatrale, potrebbe apparire fin troppo facile: rinunciare alla pretesa di tracciare una storia del teatro come fenomeno artistico [...] Ma questa tentazione [...] non può portare a risultati veramente efficaci perché lo spettacolo teatrale si costituisce proprio come tentativo di porre efficacemente in relazione diversi linguaggi artistici, e nel suo concreto svolgimento, di fronte al pubblico, sollecita una fruizione che assume indubbiamente caratteri estetici<sup>102</sup>.

Posto in questi termini non siamo di fronte ad un’anomalia del teatro, ma ad una vera e propria aporia, una reale impossibilità che condanna lo studio del fenomeno teatrale ad una mancata completezza, “perché mai la ‘specificità estetica’ dello spettacolo teatrale potrà essere ‘a posteriori’ catturata, compresa, trasformata in oggetto di conoscenza, messa in serie e in relazione con altri elementi di conoscenza per formare un sapere organico e articolato”<sup>103</sup>. Dopo aver illustrato il suo sistema a rete esposto nel 1977 e revisionato nel 1987, Schechner fornisce un nuovo panorama esemplificativo che non va a sostituire la suddetta rete, ma esplica quanto più possibile la diversità e la dimensione del fenomeno performativo. Per compilare la tabella

---

<sup>99</sup> R. Schechner, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance* (1993), p. 21, tr. it. Di F. Deriu.

<sup>100</sup> F. Deriu, *Lo “spettro ampio” delle attività performative* (1999), cit., qui p. V.

<sup>101</sup> Per traslare questa osservazione e le conseguenti elaborazioni anche alla *Performance Art* in senso stretto, rimando al paragrafo 1.2.3 quando si analizza la teoria di Peggy Phelan.

<sup>102</sup> C. Vincentini, *Introduzione all’edizione italiana* (1988), cit., qui p. XXII.

<sup>103</sup> F. Deriu, *Lo “spettro ampio” delle attività performative* (1999), cit., qui p. V.

riportata in Figura 7, Schechner ha fatto riferimento a due criteri: “1) Eventi denominati ‘*performance*’ in questa o quella cultura; 2) eventi trattati ‘come *performance*’ dagli studiosi”<sup>104</sup>. La tabella risulta ricchissima di eventi tra i più disparati (che spaziano dalla “Circoncisione ebraica” ai “Processi per omicidio”, al “Baseball di quartiere” fino agli “Incontri di pugilato per il titolo”) ma all’incrocio tra le categorie “Privato ma aperto” e “Teatro estetico” troviamo, per la prima volta esplicitamente negli scritti di Schechner, la dicitura “*Happening e performance art*” (si trova, con piccole variazioni, anche in altre caselle della tabella). Schechner ha voluto ancora una volta marcare il carattere interculturale della sua teoria:

[...] la figura [...] tratteggia i parametri temporali, spaziali e contestuali delle *performance* senza riguardo alla cultura o ai generi. Ho voluto assumere una prospettiva trasversale tra i generi e interculturale, e vedere quali fossero i “limiti” della *performance*. [...] Ciò che la mia figura [...] esprime è la mia tesi una-e-trina: 1) esiste un campo unificabile della *performance* che include il rituale, il teatro, la danza, la musica, gli sport, il gioco, il dramma sociale e vari intrattenimenti popolari; 2) in tutti questi esempi è possibile individuare in azione certi schemi; 3) da questi schemi i teorici possono sviluppare modelli regolari e ampiamente fondati che rispettano l’immediatezza, la transitorietà, la peculiarità e la natura in costante trasformazione delle singole *performance*, tendenze e generi consolidati<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> R. Schechner, *Magnitudini della performance* (1982, 1988), in *Magnitudini della Performance*, R. Schechner, tr. it. di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 151-193, qui p. 151.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 157-158.

Figura 4.1. Mappa del tempo/spazio/contexto performativo

Spazi teatrali	Attuali	Attuali recenti	Sport	Dramma sociale	Minus elementi	Chi
Primo e secondo	Teatro antico della Grecia (1)	Att di recupero	Festività capitali negli USA	Esposizione del Piacé	Festività capitali	Teatro sulla Via Cavour
Primo terzo spazio	Happening e performance art	Bar Mivovh	Sarabà di Lauria	Incidenti di teatro di quartiere	Fuga nel tempo indù	Happening gioco al palla, ecc.
Primo	Teatro di danza ordina	Teatro di Macy's e del Kingmare meteo	Componisti nazionali di teatro	Dramma sociale lunare	Spettacoli di teatro di S. Shernar (4)	Teatro e danza ordina
Secondo	Opere di un'azione teatrali	Performance	Olimpiadi	Crisi di ostaggi	Comunicati pubblici teatrali	Film a soggetto
Secondo spazio	Teatro di danza ordina	Teatro di Macy's e del Kingmare meteo	Gioco della palla atletica	Capella teatrali	Fuga teatrali	Funzioni teatrali in chiesa
Spazio teatrali	Teatro di danza ordina	Comunicati teatrali in chiesa	Parole di Macy's Olimpiadi	Campi di gioco	Protezioni teatrali, auti parlamentari	Spettacoli di teatro di S. Shernar concezione teatrali
Spazio teatrali	Teatro di danza ordina	Alberi, rovine, fiumi, sarti	Incidenti di teatro	Parole scritte in teatro	Guerra, fantascienza USA durante la crisi degli ostaggi	Alcuni happening
Spazio teatrali	Teatro di danza ordina	Chiesa, ambienti del teatro antico	Aule di teatro, come di teatro	Stati	Aule di teatro, sala del teatro	Esecuzioni
Spazio di teatro	Teatro	Chiesa, tempo	Aule di teatro, come di teatro	Campi coperti (2)	Aule di teatro, auti parlamentari	Alcuni happening
Spazio teatrali	Teatro (pre- e post-)	Tenute di teatro antico	Parole di teatro, come di teatro	Stati	"Duetto" Tevi (3)	Spettacoli di teatro di S. Shernar
Spazio teatrali	Teatro e danza ordina	Funzioni di teatro	Aule di teatro	Stati e campi coperti	Aule di teatro, auti parlamentari	Incisioni
Spazio teatrali	Alcuni happening teatrali antico	Performance	Parole	Gioco di teatro, Olimpiadi	Crisi degli ostaggi	Alcuni happening

Spazio	Attuali e recenti	Una teatrali	Repetibile	Tempo teatrali segmentato	Crisi teatrali catalanica	Tempo teatrali catalanica	Tempo teatrali catalanica
Primo spazio	Alcuni happening	Esecuzioni	Teatro sulla Via Cavour	Esecuzione del teatro	Alcune performance teatrali	Esecuzione del teatro	Teatro sulla Via Cavour
Alcuni happening	Performance "lunghe un giorno" teatrali	Bar Mivovh	Alcuni happening	Alcuni happening	Fuga a teatro, indù	Alcuni happening teatrali e scenari di teatro	Alcuni happening
Parole teatrali	Ciclo teatrali (5)	Alcuni happening	Teatro e danza ordina	Parole teatrali, Ramita	Parole di Macy's, Ramita	Parole del teatro, teatro di teatro	Teatro e danza ordina
Olimpiadi	"Soap opera" teatrali	Incidenti di teatro per il teatro	Film a soggetto	Gioco teatrali	Comunicati teatrali, Olimpiadi	Play off di teatro teatrali	Film a soggetto
Funzioni teatrali catalanica	Performance	Bar Mivovh		Parole teatrali, Ramita	Parole teatrali, Ramita		Parole teatrali, Ramita
KiMondani e Bob Wilson (7)	Crisi degli ostaggi	KiMondani di S. Wilson, ostaggi	Teatro e danza ordina	Comunicati teatrali, Olimpiadi	Comunicati teatrali, Olimpiadi	Scenari teatrali	Teatro teatrali
KiMondani e Bob Wilson	Teatro di Brook in Africa (8)	Molti happening e performance art	Comunicati teatrali	Macy's Parole, Comunicati teatrali	Scenari di teatro	Film di teatro teatrali	Film di teatro teatrali
Processo per ostaggio	Ciclo teatrali, performance	Alcuni happening	Teatro e danza ordina	Parole teatrali, Ramita	Parole teatrali, Ramita	Play off di teatro teatrali	Teatro e danza ordina
Processo per ostaggio	Performance "lunghe un giorno" teatrali	Alcuni happening	Teatro e danza ordina	Processo per ostaggio	Funzioni di teatro, Sugaku, teatrali (9)	Sport di teatro	Teatro e danza ordina
KiMondani e Bob Wilson	Ciclo teatrali, performance "lunghe un giorno" teatrali	Alcuni happening	Teatro teatrali	Parole teatrali, Ramita	Parole teatrali, Ramita	Scenari di teatro	Teatro teatrali
Processo per ostaggio	Incidenti di teatro per il teatro	Teatro e danza ordina	Processo per ostaggio	Rugby teatrali	Sport di teatro	Sport di teatro	Teatro e danza ordina
Olimpiadi di Parole teatrali	Ciclo teatrali, ostaggi	Crisi degli ostaggi	Parole teatrali, Ramita	Parole teatrali, Ramita	Parole teatrali, Ramita	Play off di teatro teatrali	Parole teatrali, Ramita

Figura 7 – R. Schechner, Mappa del tempo / spazio / contesto performativo.

Come spiegava Valentini già nel 1984, per “Schechner ‘analista’ la scrittura è una pratica performativa”<sup>106</sup>: l’arte si fa dunque discorso e lo spazio del teatro diventa “[...] uno spazio enunciativo: reportage, lettere, diarii sono i materiali che segnano il territorio del teatro dall’interno”<sup>107</sup>. Mentre Schechner elaborava la sua teoria – anzi, già da prima, a partire dagli anni Sessanta del Novecento - era in atto a livello teorico la cosiddetta svolta performativa che ha rivoluzionato la *Theaterwissenschaft*, che verrà approfondita nel successivo paragrafo.

<sup>106</sup> V. Valentini, *Professione cartografo* (1984), cit., qui p. 26.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

### 1.3.2 Verso un'ontologia della *performance*: Erika Fischer-Lichte e l'Estetica del Performativo

Erika Fischer-Lichte, stando all'analisi riportata qui sotto, riconosce per prima la necessità della costituzione di un nuovo genere artistico che deriva dalla commistione di, principalmente e semplicisticamente, due fattori - la nascita di nuove esperienze artistiche difficilmente ascrivibili a categorie già esistenti; la difficoltà della teoria di inserire queste nuove esperienze in un discorso composto da elementi già presenti – che portano all'insorgenza della suddetta svolta performativa.

Verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso si verifica un'importante “svolta” in direzione dell'immagine, definita da Gottfried Boehm come *ikonische Wende* e da W.J.T. Mitchell come *pictorial turn*. Questa svolta rappresenta un vero e proprio controcanto rispetto alla precedente *svolta linguistica*, codificata da Richard M. Rorty nel 1967 nella sua raccolta di saggi omonima, secondo cui ogni questione gnoseologica in senso lato deve essere ricondotta a un problema linguistico, da risolversi, pertanto, con gli strumenti della linguistica e della semiotica. La “svolta iconica”, al contrario, una volta individuati con chiara consapevolezza i rischi connessi all'appiattimento del visuale sul linguistico e l'inevitabile fallimento del linguaggio come fondamento del mondo, rivendica l'esigenza di un riconoscimento della sfera immaginale come ambito autonomo di senso: le immagini non sono e non si comportano come parole e, di conseguenza, fanno venire all'essere mondi radicalmente diversi da quelli che possono emergere per mezzo del linguaggio. Inserendosi indirettamente all'interno di questo ampio dibattito teorico, la nota teatrologa tedesca Erika Fischer-Lichte arriva ad individuare nell'arte occidentale, soprattutto a partire dai primi anni Sessanta, una fondamentale *svolta performativa* (e non soltanto iconica), che porta con sé una valorizzazione intensa della performatività all'interno di tutte le arti, ma anche e soprattutto [...] la costituzione di un nuovo genere artistico: la *Performance Art*<sup>108</sup>.

La studiosa tedesca porta avanti un'operazione differente rispetto a Schechner e lo spiega Tancredi Gusman nell'introduzione a *Estetica del Performativo* (a cui rimando per una lettura integrale):

Uno degli elementi caratterizzanti di questo lavoro va individuato nella sua capacità di cogliere il carattere complessivo e unitario di queste trasformazioni e di mostrare come nei generi artistici più diversi si manifesti una medesima necessità epocale. La svolta performativa appare così non semplicemente come una somma di suggestioni convergenti, ma come un processo di ripensamento che coinvolge la stessa nozione di arte [...]. L'obiettivo non è certo astrarre dalle differenze concrete per individuare un comune piano generale su cui far confluire le espressioni più diverse del secondo Novecento, bensì quello di mostrare il senso di una spinta trasversale che mette radicalmente in discussione alcuni dei

---

<sup>108</sup> M. Rosa, *Ontologia della Performance Art*, cit., p. 171.

pilastri del concetto tradizionale di arte. La centralità dell'opera, artefatto materiale consegnato alle interpretazioni, lascia ora il posto alla produzione di eventi unici e irripetibili. La distinzione netta tra produzione e fruizione viene fatta vacillare. Gli stessi confini tra arte e vita vengono forzati e diventano luogo di ricerca, provocazione e analisi. Le categorie offerte dalle estetiche della ricezione e della produzione, così come le prospettive di matrice semiotica ed ermeneutica, non paiono a Fischer-Lichte in grado di registrare la portata di questo spostamento. Ciò non significa, si badi bene, negare integralmente la validità di questi modelli, ma soltanto cercare di cogliere ciò che sfugge al loro angolo visuale. È da questa presa d'atto che discende l'urgenza di un'estetica del performativo<sup>109</sup>.

La principale differenza di approccio tra Fischer-Lichte e Schechner sta nel fatto che la prima non tenta di ricondurre le azioni estetiche ad un modello generale di azione umana, ma si pone in modo determinato nel contesto della *Theaterwissenschaft* (scienza del teatro) - non dei *Performance Studies* - e della sua strumentazione concettuale. “Il concetto di *performativo* viene perciò ampliato e sviluppato da Fischer-Lichte che, nel far questo, mette da parte il concetto di *performance* [...] e gli preferisce il concetto di *Aufführung*, spettacolo”<sup>110</sup>. La scelta di questo termine lega fortemente la sua posizione teorica all’ambito degli studi teatrali, ma questo non limita l’estetica di Fischer-Lichte e non relega la svolta performativa a questo ambito ma, al contrario, “proprio la capacità dei processi performativi di far vacillare i confini tra arte, etica e politica rappresenta una delle questioni su cui Fischer-Lichte si sofferma con più attenzione”<sup>111</sup>. Si rende necessaria una precisazione linguistica per comprendere meglio il significato del concetto di spettacolo nel pensiero di Fischer-Lichte.

Il concetto di spettacolo, [...], deve qui essere inteso non tanto e non semplicemente come «ciò che si offre allo sguardo» - nel senso dell'etimo latino *spectaculum* -, quanto piuttosto, secondo la definizione di Herrmann, come quello specifico gioco sociale - nel senso del *play* inglese e dello *Spiel* tedesco - che si produce nell'interazione di attori e spettatori<sup>112</sup>.

Viene qui alla luce l'importanza che l'interazione tra i partecipanti all'atto performativo ricopre nella teoria di Fischer-Lichte. Per descrivere la dinamica con cui si declina la nozione di performativo nel campo di indagine del teatro e delle arti,

---

<sup>109</sup> T. Gusman, *Introduzione* (2014), in *Estetica del Performativo*, E. Fischer-Lichte, 2004, Roma, Carrocci, tr. it. di T. Gusman e S. Paparelli, pp. 9-19, qui pp. 9-10.

<sup>110</sup> Ivi., pp. 10-11.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ivi, p.13.

Fischer-Lichte introduce il concetto di loop autopoietico di feedback: “[...] lo spettacolo si auto-produce, in modo ogni volta nuovo e non pianificabile, attraverso un'influenza e un'azione reciproca tra gli attori e gli spettatori, uniti da uno scambio di percezioni e significati”<sup>113</sup>. Fischer-Lichte non dà meno importanza all'aspetto progettuale e intenzionale dello spettacolo, ma vuole distinguere i momenti di scrittura e di esecuzione e dare questo carattere meno pianificabile solo al secondo momento: “è soltanto nel qui e ora dell'esecuzione effettiva che questo piano si inverte e si produce *performativamente* attraverso il loop autopoietico di feedback”<sup>114</sup>. Ricorrendo alle parole di Fischer Lichte,

[...] l'autopoesi del loop di feedback, generata dalle azioni e dai comportamenti di attori e spettatori, fa sorgere lo spettacolo. L'idea che l'artista sia un soggetto autonomo, che crea un'opera d'arte recepita dai fruitori in modo di volta in volta diverso e che essi non sono tuttavia in grado di modificare nella sua materialità, viene così abbandonata<sup>115</sup>.

La teatrologa non nega la possibilità di utilizzare oggetti materiali durante lo spettacolo, rimane però il fatto che, una volta terminato, lo spettacolo è perso per sempre, in quanto esiste solo ed esclusivamente nell'*hic et nunc*, si esaurisce nella sua stessa esecuzione.

Fischer-Lichte apre la sua trattazione in *Estetica del performativo* con uno tra gli esperimenti di *Performance Art* più innovativi, *Lips of Thomas* di Marina Abramović<sup>116</sup>, e grazie a questo esempio riesce a toccare un punto fondamentale della sua teoria, ovvero la neonata necessità di ridefinire i rapporti – ampiamente consolidati – tra soggetto e oggetto dell'evento artistico e tra significante e significato dell'opera.

La *performance* [...] aveva insomma creato una situazione tale da richiedere la ridefinizione di due relazioni che sono fondamentali tanto per l'estetica ermeneutica quanto per l'estetica semiotica: in primo luogo la relazione tra soggetto e oggetto, tra osservatore e osservato, tra spettatore e attore e, in secondo luogo, la relazione tra il corpo, ovvero la materialità, e la segnicità degli elementi, tra significante e significato.

[...] L'artista, soggetto (1), realizza l'opera d'arte come un artefatto svincolabile dalla sua persona, codificabile e tramandabile, che perviene a un'esistenza

---

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Ivi, p.14.

<sup>115</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo* (2004), tr. it. di T. Gusman e S. Paparelli, 2014, Roma, Carrocci, p. 282.

<sup>116</sup> Rimando al Capitolo Terzo e al primo capitolo di *Estetica del Performativo* di E. Fischer-Lichte per un'ulteriore trattazione.

indipendente dal suo creatore. Questo è il presupposto in base al quale un qualsiasi fruitore, soggetto (2), può rendere l'opera oggetto della sua esperienza e interpretazione. L'artefatto codificabile e tramandabile, l'opera d'arte nella sua oggettività, garantisce al fruitore la possibilità di confrontarsi sempre di nuovo con essa, di scoprire in essa continuamente nuovi elementi strutturali e di attribuirle in modo permanente nuovi e diversi significati.

Questa possibilità non viene offerta dalla *performance* della Abramović. [...] l'artista non produce un artefatto, ma manipola e trasforma il proprio corpo sotto gli occhi dello spettatore. Al posto dell'opera d'arte dotata di vita propria e indipendente da quella del suo creatore e dello spettatore, nella *performance* si realizza un evento che coinvolge tutti i presenti. Questo significa che anche per gli spettatori non si dà un oggetto che è indipendente da loro ed è passibile di interpretazioni sempre nuove, quanto, piuttosto, una situazione *hic et nunc*, nella quale si danno come co-soggetti tutti i presenti in quel momento e in quel luogo. [...] durante la *performance* della Abramović [lo spettatore] poteva senza dubbio mettere in atto processi di ricostruzione del significato [...] è tuttavia evidente che le reazioni corporee scatenate dalle azioni della Abramović non potevano essere ricondotte ai significati che essi avrebbero potuto attribuire all'azione. [...] Da una parte gli spostamenti all'interno del rapporto soggetto-oggetto e dello statuto materiale/sensibile-segnico realizzati dalla *performance* della Abramović sembrano istituire un nuovo rapporto tra sensazione, pensiero e azione [...]

D'altra parte questi spostamenti mettono in dubbio e fanno apparire obsoleta anche la tradizionale distinzione euristica tra estetica della ricezione, dell'opera e della produzione. Se infatti non esiste più un'opera d'arte che vive di vita propria ed è autonoma dal produttore e dal fruitore, se al suo posto subentra l'*evento* nel quale il fruitore è direttamente coinvolto – anche se in misura di volta in volta diversa e con diverse funzioni -, se produzione e ricezione vengono dunque eseguite nello stesso spazio e nello stesso tipo, risulta allora molto problematico continuare a operare con parametri, categorie e criteri sviluppati ognuno separatamente, nell'ambito di estetiche centrate di volta in volta sulla produzione, sull'opera o sulla ricezione; o perlomeno si rende necessario verificarne l'efficacia<sup>117</sup>.

Questo cruciale passaggio denota innanzitutto la profonda differenza di approccio e di metodologia (oltre che di risultato) tra Schechner e Fischer-Lichte; inoltre sottolinea il necessario sviluppo che la teoria deve affrontare per poter far fronte a questa forma d'arte che scardina alcune certezze proprie dell'estetica – o meglio, delle estetiche, quali quella ermeneutica e semiotica – e delle forme artistiche per lasciare spazio a fenomeni nuovi, che hanno sì delle radici ben radicate e riconoscibili, ma che presentano importanti caratteri di differenza rispetto ad altre forme esperienziali, che siano il teatro di Fischer-Lichte o i riti di Schechner. Nel focalizzare l'attenzione sulla *Performance Art*, la prima considerazione che si può fare riguarda la sua essenza: “[...] per la *Performance Art* vale la regola generale secondo cui l'artista ingloba l'oggettività dell'opera d'arte nel proprio corpo e nelle proprie azioni: il corpo

---

<sup>117</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo* (2004), cit., pp. 29-33.

dell'artista diventa uno scenario dove tutto può succedere"<sup>118</sup>. Il corpo diventa dunque strumento che l'artista può manipolare a suo piacimento. Secondo Fischer-Lichte:

[...] senza voler attribuire [...] un significato simbolico alla tensione tra l'essere-nel-mondo corporeo dell'attore e la sua rappresentazione di un personaggio e senza tantomeno volerla bandire dal mondo dell'arte a causa della sua a-disposizionalità, [...] io pongo questa tensione al centro e come punto di partenza delle riflessioni sulla produzione della corporeità nello spettacolo. Individuo infatti in questa tensione, da una parte, la condizione di possibilità della produzione performativa della corporeità nello spettacolo e, dall'altra, la condizione di possibilità della sua percezione di volta in volta diversa da parte degli spettatori<sup>119</sup>.

La presenza come aspetto fondante e fondamentale della *performance* viene ampiamente studiata da Fischer-Lichte ed è la diretta espressione della tensione di cui parla.

La presenza non è una qualità espressiva, ma una qualità puramente performativa. Essa si produce attraverso specifici processi di incarnazione con cui l'interprete produce il suo corpo vivo fenomenico come dominatore dello spazio e centro di gravità dell'attenzione degli spettatori. [...] La presenza (*Präsenz*) accade per gli spettatori come un'intensa esperienza dell'essere presente (*Gegenwart*). Attraverso il *concetto forte di presenza* designo il dominio dello spazio da parte dell'attore e la concentrazione dell'attenzione degli spettatori su di lui<sup>120</sup>.

La questione della corporeità (*embodiment*), centrale nella *Performance Art*, dà alla conoscenza un aspetto fisico prima che mentale, in quanto il corpo dell'artista diventa il mezzo privilegiato per fare esperienza del mondo, dando la possibilità all'artista di essere una *embodied mind*:

[...] a causa della propria tradizione culturale, lo spettatore occidentale è abituato a pensarsi secondo la postulata dicotomia di spirito e corpo [...]. Se la presenza dell'attore lo colpisce ed egli lo percepisce come *embodied mind* sentendo al contempo anche sé stesso come *embodied mind*, ecco che vive questo momento come un momento di felicità che non è possibile conservare e trasportare nella vita quotidiana. Per riviverlo è necessaria nuovamente l'esperienza della presenza. [...]

Nella presenza, dunque, non si manifesta nulla di straordinario, ma viene reso evidente e trasformato in evento qualcosa di assolutamente ordinario: la peculiarità dell'essere umano di essere *embodied mind*. Esperire sé stesso e l'altro come attualmente presenti (*Gegenwärtig*), come presenza (*Präsent*), significa esperire sé stessi come *embodied mind* e, di conseguenza, vivere il proprio

---

<sup>118</sup> M. Rosa, *Ontologia della performance*, cit., p. 192.

<sup>119</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo* (2004), cit., p.136.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 169-170.

ordinario Esserci (*Dasein*) come straordinario, come trasformato e, anzi, trasfigurato<sup>121</sup>.

La tecnologia ha dato modo di provare a smaterializzare il corpo, a creare degli effetti di presenza senza che questa ci sia effettivamente. Viene creata tecnologicamente un'illusione di presenza che supera la dicotomia tra corpo e anima, ma in maniera opposta rispetto alla *embodied mind*, presente invece con grande forza nella *Performance Art*. “Contro le immagini riprodotte in milioni di copie dai media tecnologici ed elettronici si staglia nel teatro e nella *Performance Art* il corpo vivo umano – anche e proprio come malato, sofferente, ferito, segnato dalla morte – nella sua unicità ed evenemenzialità”<sup>122</sup>.

In conclusione, per Fischer-Lichte la materialità dell'opera d'arte, nel caso della *performance*, si dà come spettacolo – *Aufführung* – come evento che si esaurisce nella presenza attuale – *Gegenwärtig* – e che si compie per mezzo del processo di loop autopoietico di feedback. Fondamentale risulta essere qui l'interazione tra tutti i partecipanti alla *performance*, come anche la dimensione della corporeità e dell'unicità.

### 1.3.3 Peggy Phelan e l'ontologia della *performance*

In merito alla questione della dimensione temporale della *performance*, Peggy Phelan, autrice tra le più importanti nell'ambito della *performance*, ha una posizione piuttosto estrema:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance<sup>123</sup>.

Nella citazione che segue, viene riportata una osservazione che Arthur Danto pone in merito ai *reenactments* delle *performance* e alle conseguenze teoriche della possibilità

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 176.

<sup>122</sup> Ivi p. 164.

<sup>123</sup> P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction* (1993), in *Unmarked. The politics of performance*, P. Phelan, Londra-New York, Routledge, 1993, pp. 146-166, qui p. 146.

di riproporre uno spettacolo; osservazione che propone, in un certo senso, un'alternativa alla posizione quasi intransigente di Phelan.

L'estetica del performativo raccoglie così il gesto di rottura della svolta performativa e propone un'estetica dell'*evento* (*Ereignis*) in grado di riconoscere e di legittimare una nuova nozione di arte che può prescindere dalla categoria di opera e dalla distinzione tra produttore e fruitore. Al contempo, e contro una visione unilaterale dell'evento, riconosce il ruolo fondamentale del progetto o della messinscena, facendo cadere di fatto quella dicotomia che per molti artisti e teorici, in particolare negli anni Settanta, rappresentava la ragione di distinzione radicale tra il teatro, da una parte, e la *body art*, la *performance art* e le azioni, dall'altra. Dal punto di vista teorico questo passaggio merita di essere sottolineato. La questione della possibilità di ripetizione di una *performance* pone, come ha notato recentemente Arthur Danto in relazione ai *reenactments* delle *performance* di Marina Abramović, il problema della doppia entità della *performance*, reintroducendo di fatto la nozione di opera d'arte. Poiché se rieseguo una *performance* significa che esiste qualche cosa che rimane identico a sé stesso nelle diverse occorrenze e che può essere perciò fissato e ripetuto. La riflessione di Fischer-Lichte, non escludendo il processo di messinscena ma fondando l'esteticità dello spettacolo sulla sua esecuzione, sembra offrire dunque un modello in grado di dare conto dell'artisticità dell'evento senza per forza dover tornare al concetto di opera<sup>124</sup>.

Nella frase riportata precedentemente di Peggy Phelan appare fin da subito il carattere quasi perentorio della sua teoria, legata soprattutto alla non riproducibilità dell'opera d'arte performativa. La studiosa femminista inserisce questo ragionamento nel contesto di un'economia capitalistica che si trova in difficoltà di fronte ad un'entità che non produce guadagno diretto a causa della sua natura effimera.

Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. [...] in performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends. [...] performance art is vulnerable to charges of valuelessness and emptiness; this potential revaluation gives performance art its distinctive oppositional edge<sup>125</sup>.

L'ontologia appena descritta della *Performance Art* ha una diretta conseguenza sulla documentazione scritta, in quanto anche il solo tentativo di scrivere a proposito di un

---

<sup>124</sup> T. Gusman, *Introduzione*, cit., pp.14-15.

<sup>125</sup> P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction* (1993), cit., p.148.

evento non documentabile vuol dire ricorrere alle regole della scrittura documentale e ciò altera l'evento stesso. Allo stesso modo, Phelan riconosce che non scrivere del tutto a proposito della *Performance Art*, poiché causa una inevitabile trasformazione, non porta a nulla di buono. Queste sfide poste dallo statuto ontologico peculiare della *Performance Art* muovono quindi, a loro volta, altre sfide alla scrittura, ossia quelle di “[...] re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself”<sup>126</sup>.

Phelan, nella sua disamina, introduce il discorso sul tema del corpo e sulla centralità di questo all'interno della pratica performativa. In particolare, nella *performance* il corpo è metonimico del sé, della presenza, e nella pienezza della sua apparente presenza e disponibilità, in realtà, il performer si trasforma in altro, come dimostrato ad esempio dagli autoritratti di Cindy Sherman.

Performance uses the performer's body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body *per se*; performance uses the body to frame the lack of Being promised by and through the body – that which cannot appear without a supplement<sup>127</sup>.

Letto con una lente femminista come quella di Phelan, la conseguenza di ciò che è appena stato detto è che

[...] in employing the body metonymically, performance is capable of resisting the reproduction of metaphor, and the metaphor I'm most keenly interested in resisting is the metaphor of gender, a metaphor which upholds the vertical hierarchy of value through systematic marking of the positive and the negative. In order to enact this marking, the metaphor of gender presupposes unified bodies which are biologically different. More specifically, these unified bodies are different in “one” aspect of the body, that is to say, difference is located in the genitals<sup>128</sup>.

Collegandosi al binarismo di genere appena trattato, Phelan sostiene che

[...] performance approaches the Real through resisting metaphorical reduction of the two into the one. But in moving from the aims of metaphor, reproduction, and pleasure to those of metonymy, displacement, and pain, performance marks

---

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction* (1993), cit., p. 150-151.

<sup>128</sup> P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction* (1993), cit., p. 151.

the body itself as a loss. Performance is the attempt to value that which is nonreproductive, nonmetaphorical. [...] More specifically, a genre of performance art called “hardship art” or “ordeal art” attempts to invoke a distinction between presence and representation by using the singular body as a metonymy for the apparently nonreciprocal experience of pain<sup>129</sup>.

Lo scopo di questo genere di esperienze è quello di imparare ad apprezzare non tanto il significato quanto il valore di un evento che non può essere riprodotto o rivisitato – e questo processo inizia con la comprensione del fallimento di ciò che non può essere raggiunto, ossia la riproduzione.

Quindi, per concludere, Phelan fa un ragionamento chiaro che si fonda sull’assunto che la *performance* sia sostanzialmente non replicabile e quindi, per sua natura, non conciliabile con i meccanismi capitalistici del mercato. Trasporre gli eventi performativi significa comprimere la logica stessa della *performance* in schemi razionali che non le appartengono (quelli della scrittura e dell’immagine statica).

L’artista Tino Sehgal ha sempre espressamente vietato che venissero scattate fotografie durante le sue *performance*, in quanto “la fotografia appiattisce in una sola immagine ciò che nell’esperienza vissuta è stato un groviglio di sensazioni, sguardi, ricordi e pregiudizi”<sup>130</sup>. Effettivamente, “[...] una fotografia è un’immagine *di* qualcosa – ha un precedente ‘autentico’ che documenta – mentre il corpo vivo lo è in sé e di sé. La ripetizione di un’azione non ci permetterà mai di rivivere l’azione originaria, perché l’azione reiterata sarà sempre diversa, essendo cambiati contesto, movimenti, linguaggio e così via”<sup>131</sup>. O’Reilly individua anche un altro aspetto da non sottovalutare, ossia il fatto che l’esperienza della *performance* dal lato dello spettatore, viene vissuta in maniera personale e soggettiva, punto di vista, questo, che rimane marginale se non nullo nella trasposizione in fotografia. Inoltre, “l’atto di inquadrare e di selezionare una fotografia può essere considerato un’imposizione, allo stesso modo la riduzione della soggettività emotiva e della molteplicità intellettuale in un unico scatto [...] può essere considerata una trasformazione fastidiosa”<sup>132</sup>. C’è anche chi ha effettivamente partecipato al dibattito in merito a questa questione, prendendosene gioco: l’artista Hayley Newman ha studiato la serie *Connotations* –

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 152.

<sup>130</sup> S. O’Reilly, *Il corpo nell’arte contemporanea* (2009), cit., p. 66.

<sup>131</sup> Ivi, p. 65.

<sup>132</sup> Ivi, p. 66.

*Performance Images, 1994-98* in cui ha messo in scena *performance* che, pur essendo state effettuate, non lo erano nei tempi e nei luoghi descritti nel testo che le accompagnava, per provocare la credulità dello spettatore<sup>133</sup>.

### 1.3.4 Ontologia virale della *performance*

Cristopher Bedford, discusso Direttore del Baltimore Museum of Art, nel 2012 ha problematizzato la posizione di Phelan, proponendo alternativamente una “ontologia virale della *performance*”. A suo avviso, è vero che “la *performance* non esiste al di fuori del discorso da lei stessa generato”<sup>134</sup>, ma è altrettanto vero che

[...] la storia dell’arte, le pratiche artistiche e persino il giornalismo non di settore contribuiscano alla diffusione e alla riproduzione della *performance* nella sfera pubblica e che pertanto, in assenza dell’oggetto d’arte convenzionale, risultino potenti e performativi quanto l’opera originaria<sup>135</sup>.

Bedford si appella alla tesi di Amelia Jones secondo cui “non esiste possibilità di relazione immediata con un prodotto culturale, inclusa la *Body Art*”<sup>136</sup> e vuole così proporre un nuovo concetto di ontologia della *performance* secondo cui una singola *performance*

[...] nel corso del tempo si scinde, si trasforma e si moltiplica in più medium a seconda dei contesti critici, generando una quantità di materiali che estendono in un futuro illimitato l’atto originario della *performance* attraverso la sua riproduzione. Quest’approccio ci obbliga quindi ad accantonare la nozione di *performance* come azione-fulcro e ad aprirci invece all’idea che l’oggetto della *Performance Art* sia in effetti una lunga traccia storica, che inizia con la *performance* ma le cui manifestazioni possono teoricamente svilupparsi all’infinito. Chiamerò questa traccia storica l’ontologia virale della *performance*<sup>137</sup>.

Per provare la sua tesi, Bedford si serve della celebre *performance Shoot* di Chris Burden del 19 novembre 1971, in cui Burden si fece sparare al braccio sinistro dall’amico (cecchino) Bruce Dunlap con un fucile calibro 22 davanti ad un pubblico

---

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> C. Bedford, *L’ontologia virale della performance* (2012), in *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, P. Martore (a cura di), C. Mu (a cura di), Roma, Castelveccchi, 2018, pp. 89-102, qui p. 90.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> A. Jones, *Body Art / Performing the Subject*, London – Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>137</sup> C. Bedford, *L’ontologia virale della performance* (2012), cit, pp. 90-91.

composto da 12 persone nella galleria F-Space di Santa Ana, in California. Il pubblico non aveva la possibilità di intervenire e l'azione venne ripresa da una telecamera. La *performance* venne realizzata durante la guerra del Vietnam e “rifletteva in maniera estrema su temi importanti come la violenza, la fiducia, il ruolo del pubblico e i limiti dell'arte”<sup>138</sup>. Ha selezionato quest'opera in quanto la sua documentazione è tanto cospicua quanto discussa.

L'azione di Shoot, come vedremo, è stata ed è tuttora riprodotta in maniera indiscriminata, virale e del tutto slegata da ogni categoria ontologica. Non m'interessa affatto se gli studi, le descrizioni e le polemiche su Shoot qui riportate preservino o meno l'autenticità dell'opera o tutelino l'intenzione dell'artista. La mia tesi si fonda piuttosto sulla convinzione che, tramite la funzione riproduttiva del discorso, queste opere diventano *performance* nel corso del tempo, riflettendo i mutevoli imperativi della storia dell'arte e soprattutto, più in generale, le ideologie degli ambiti sociali in cui hanno luogo e dei quali in definitiva diventano parte<sup>139</sup>.

Il primo resoconto della *performance* fu scritto per il New York Times nel 1973 da Peter Plagens, che trattò l'evento con pungente scetticismo.

Nel discorso di Plagens manca ogni tipo valutazione estetica: nessuna descrizione dell'artista, del cecchino, del pubblico, della galleria, della ferita, del rumore dello sparo e nemmeno dello spettacolo verosimilmente spaventoso del sangue che zampilla. Ciò perché, dobbiamo presumere, non riteneva giusto parlare di un avvenimento a cui non aveva assistito. Ha preferito trattare la *performance* come un evento storico anziché come opera artistica, fornendo un resoconto dei fatti asciutto e aneddótico che ne rendesse lo spirito sovversivo e temerario<sup>140</sup>.

Plagens sottolinea poi la forza perturbante, un forte senso di *unheimliche*, provocato dalla pratica di Burden, che lo disturba perché

[...] his freedom—to “think up things arid do them”—may be entirely illusory; he may be instead a product of artworld art history—backed further into some untenable, masochistic corner because all the other novelty territory has been claimed<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 44.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Ivi, p. 92.

<sup>141</sup> P. Plagens, *He Got Shot – For His Art* (1973), in “The New York Times”, 2 settembre 1973, p.87.

Lo stesso Burden si dedicò alla scrittura di un articolo (*Chris Burden: Through the Night Softly*), in collaborazione con Jan Butterfield e pubblicato su Arts Magazine, in cui, in modo non convenzionale, descrisse il suo lavoro con una prosa asciutta e senza aggettivi, che seguiva la biografia scritta da Butterfield. Il testo era accompagnato da fotografie in bianco e nero. Lo stesso *modus operandi* venne adottato da Burden per il suo libro autoprodotta *Chris Burden*, 71-73.

Lo stile richiamava le esposizioni da galleria, perché mostrava i residui delle *performance* accanto alle testimonianze fotografiche e ai testi dell'artista. Senza contenere alcun contrappunto critico, il libro, ormai inteso essenzialmente quale mera fonte documentaria, riuniva assieme le foto delle *performance* di quel periodo accanto ai relativi testi, firmati dal solo Burden. Più che una soluzione di comodo, la giustapposizione chiara e continua di immagini e testi suggerisce l'esistenza di una precisa relazione tra i due elementi, per cui il lettore è indotto dalla spazialità implicita di figure e descrizioni a immaginare una narrazione<sup>142</sup>.

Anche Burden ragiona sul rapporto tra *performance* e immagine statica, esprimendosi in favore di quest'ultima: "Tra l'immagine e la *performance*, scelgo la *performance*. [...] La fotografia non è altro che un surrogato, lo sanno tutti, ed è per questo che mi piacciono le immagini statiche. Tutti sanno che si tratta di menzogne [...], sono solo indizi della cosa reale, frammenti, la punta dell'iceberg"<sup>143</sup>.

In sintesi, quello che Bedford vuole proporre è

[...] da un lato, la totale abolizione dei confini tra discipline e medium artistici, e, dall'altro, una panoramica sulle nozioni tra loro correlate di mutamento, trasformazione e non-autenticità in relazione allo studio all'esibizione della *Performance Art*. Le fotografie, le descrizioni, le interpretazioni, gli aneddoti e le azioni che nel corso del tempo hanno contribuito a formare *Shoot* reclamano una nuova ontologia della *Performance Art*, che vada oltre l'effimero atto originario: un'ontologia virale. Dunque, per studiare la *performance* non occorre solo ricostruire specifici momenti storici, ma anche tracciare in modo sistematico la vita di un'opera sia prima che dopo la sua esecuzione materiale<sup>144</sup>.

In collisione con la tesi di Phelan, Bedford afferma che

[...] la *performance* è un medium mitopoietico e possiede perciò una natura sostanzialmente virale. Si propaga senza limiti nella storia e spesso la sua aura acquista forza e capacità attrattiva man mano che l'atto originale si allontana nel tempo. È l'assenza dell'evento, l'assenza del l'oggetto, a rendere l'opera

---

<sup>142</sup> C. Bedford, *L'ontologia virale della performance* (2012), cit, p. 94.

<sup>143</sup> Ivi, p. 95.

<sup>144</sup> Ivi, p. 99.

disponibile per eventuali riscritture; e questa qualità le consente di viaggiare nel tempo e nello spazio superando e assimilando le contingenze storiche. Il momento della *performance* dunque è soltanto l'inizio, l'origine del mito, e una delle sue funzioni è innescare una concatenazione virale, la cui ontologia si fonda sulla sua rilettura costante da parte di storici e artisti<sup>145</sup>.

Bedford non rinnega la tesi di Phelan, ma “[...] per quanto retoricamente convincente, autorevole e inossidabile, la nozione phelania di ontologia della *performance*, come altri paradigmi, presuppone la propria negazione o quantomeno la propria estensione”<sup>146</sup>. Infatti, non propone un modello ontologico alternativo, ma propone di estendere la durata dell’esistenza della *performance* anche dopo il momento della sua conclusione materiale. Secondo lui, questo nuovo modello teorico permette di giustificare il fatto che un avvenimento durato pochi secondi e avvenuto decenni prima, come *Shoot* di Burden, sopravviva dopo anni grazie a questo meccanismo di mutazioni e permutazioni e sia in grado di produrre degli effetti anche dopo la conclusione.

La storica dell’arte RoseLee Goldberg non ha analizzato il merito della questione, ma si è espressa in modo pratico. Nel libro del 1998 *Performance: Live Art Since the 60’s*, l’autrice focalizza l’attenzione su un ruolo specifico delle immagini nella *performance art* come documentazione. Anche in opere precedenti aveva corredato la trattazione con numerose immagini (come nei testi citati nel paragrafo 1.1), ma nel volume del ’98 opera uno sviluppo del rapporto tra immagini e testo al fine di evidenziare come la documentazione dell’opera sia una delle componenti stesse del *medium* in questione: “[I]e immagini contenute ne libro non sono semplicemente un apparato di supporto alla scrittura del testo, ma diventano icone della storia dell’arte, entrando nell’immaginario collettivo collegato alla *performance art*”<sup>147</sup>.

Laurie Anderson, artista a cui viene affidata la stesura della prefazione del libro in questione, afferma che le fotografie sono un “atto di immaginazione”: oltre che raccontare l’avvenimento, diventano delle storie a sé stanti. Per Anderson e Goldberg,

[...] la *performance* non si traduce in immagini in movimento e la sua documentazione, attraverso il video e il film, rappresenta qualcosa di diverso dall’opera in sé: è spesso una traccia utile a ricordare l’accaduto. Diversamente

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 100.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> J. Miliani, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, cit., p. 29.

la fotografia riesce a mantenere la tensione tra l'elemento effimero della *performance* e l'incessante passare del tempo, grazie al potenziale di immaginazione racchiuso nella staticità delle immagini<sup>148</sup>.

Le fotografie selezionate da Goldberg non sono quindi semplici corredi al testo, ma vere e proprie “icone della storia della *Performance Art*, pur mantenendo la specificità effimera del *medium*”. Il lettore, anche senza fare esperienza diretta dell'opera d'arte, può attivare, con il pensiero, l'immagine statica ed esperire così l'opera performativa, anche senza una restituzione esatta dell'accaduto<sup>149 150</sup>.

---

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Per un ulteriore approccio alla questione della documentazione in relazione alla performance rimando a J. Westerman, *Between Action and Image: Performance as “Inframedium”*, in “Tate Research Feature”, 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image> [ultimo accesso 2 dicembre 2023].

## CAPITOLO SECONDO

### Il dolore percepito di Gina Pane

#### 2.1 Introduzione a Gina Pane

Gina Pane nasce a Biarritz nel maggio del 1939, ma la sua infanzia si svolge a Torino; contesto, quello italiano, a cui deve la sua attenzione verso l'elemento religioso, ampiamente presente nel suo lavoro. Studia a Parigi presso l'Académie des Beaux-Arts e successivamente si specializza presso l'École des Beaux-Arts di Le Man. È attiva tra gli anni Settanta e Ottanta in Italia e in Francia. Dopo le prime esperienze con la scultura minimalista, Pane si avvicina all'ambiente culturale da cui nasce l'Arte Povera (si pensi ad esempio a opere come *Pierres Désplacée* del 1968 o *Situation Idéale: Terre – Artiste - Ciel* del 1969): opera degli interventi sul paesaggio che vengono documentati da fotografie (elemento importante del suo lavoro, anche nei periodi successivi).

Pane si avvicina nei primi anni Settanta alla *Body Art*, *art corporel*<sup>151</sup>, che diventerà la sua forma artistica prediletta. È Pane stessa a definirsi *body artist*. Infatti, in un'intervista del novembre 1979 fatta da Helena Kontova per Flash Art Italia, dichiara che:

[...] la parola *performance* è ormai diventata come la parola arte. Il suo significato è molto generale, troppo vasto, significa troppe cose. Il termine *performer* è come il termine artista. Oggi bisogna specificare l'attività di ogni *performer*. Nel senso specifico io mi considero una *bodyartist*, faccio azioni, atti corporali, implico il linguaggio del corpo<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> “È il critico d'arte Françoise Pluchard, che si occupò molto del lavoro di Gina Pane, a utilizzare per primo il termine *art corporel*, proprio e anche in riferimento al lavoro dell'artista franco-italiana. [...] La situazione è molto diversa in Italia, dove non esiste un termine per definire la body-art. Le performance che hanno luogo in questi anni, azioni performative che mettono in luce il protagonismo dell'artista [...] sono definite ‘comportamenti’ dai critici Achille Bonito Oliva e Germano Celant”, C. Pirri Valentini, *Gina Pane, tra immediatezza e composizione*, in “93% Materiali per una politica non verbale”, #18, ottobre 2020, <https://novantatrepercento.it/018-05-gina-pane-tra-immediatezza-e-composizione/> [ultimo accesso, 17 novembre 2023].

<sup>152</sup> H. Kontova, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, pubblicato originariamente su “Flash Art Italia” no. 92-93 ottobre / novembre 1979, <https://flash---art.it/article/gina-pane-2/> [ultimo accesso 16 novembre 2023].

Secondo Chiara Pirri Valentini, la *Body Art* va inserita all'interno della *Performance Art* come una sottocategoria caratterizzata dal “superamento dei limiti del corpo e la ricerca del rischio per una attivazione della coscienza fisica e sociale”<sup>153</sup>. Il suo corpo diventa tutto: artista, opera, progettazione, esecuzione e rappresentazione; e ne esplorerà i limiti. Infatti, a partire dai primi anni Settanta, quindi fin dal principio del suo approccio a questa forma espressiva, inizia ad inserire elementi di dolore e autolesionismo nelle sue azioni, che all'interno dell'ambiente artistico producono un certo scandalo.

Valerio Dehò sottolinea l'errore che si commette nel considerare solo le celebri *Actions* degli anni '70 di Gina Pane, senza valutarne l'intero lavoro. All'inizio degli anni '80, Pane inizia a creare le *Partitions*, “cioè delle installazioni, spesso a parete, che recano anche parzialmente tracce di opere precedenti o delle stesse azioni, l'artista abbandona, per limiti fisici, l'uso del proprio corpo come linguaggio. Ritorna alla scultura, ma con l'esperienza performativa alle spalle”<sup>154</sup>. Nelle *Partitions*, non troviamo più il suo corpo al centro delle opere, ma rimangono comunque numerosi riferimenti alla sofferenza umana.

In questa parte della produzione,

[...] i soggetti delle opere sono spesso i santi, anzi i martiri, cioè coloro che hanno dato la vita per la fede e per l'umanità. Le fonti sono varie, anche provenienti dalla storia dell'arte. In *San Giorgio e il drago* (1984-1985), opera ispirata a un dipinto di Paolo Uccello, il colore e le geometrie rappresentano una scomposizione del dipinto dell'artista toscano, sintetizzando l'uccisione, il sangue appena accennato, il superamento del bene sul male. E così altri lavori ispirati a particolari di opere di Hans Memling o di Filippino Lippi, senza scadere nella citazione ma cercando sempre di decrittare l'iconografia attraverso una sintesi linguistica, trasformando tutto in qualcosa di diverso di attuale e di unico<sup>155</sup>.

È questa la produzione che Pane porta avanti fino alla prematura scomparsa, avvenuta nel 1990.

---

<sup>153</sup> C. Pirri Valentini, *Gina Pane, tra immediatezza e composizione*, cit.

<sup>154</sup> V. Dehò, *Gina Pane*, in “Flash Art”, 22 luglio 2015, <https://flash---art.it/article/gina-pane/> [ultimo accesso 23 novembre 2023].

<sup>155</sup> Ibidem.

### 2.1.1 Il contesto femminista di Gina Pane

È già stato accennato in precedenza che Gina Pane usasse la sua arte con uno scopo sociale, in particolare per denunciare la condizione della donna nella società spiccatamente patriarcale del tempo.

Nonostante la suddivisione del femminismo in “ondate” non sia condivisa da tutti gli studiosi e studiose<sup>156</sup>, il femminismo del Sessantotto è talvolta chiamato la “seconda ondata” di femminismo: l’attenzione non è più posta sulla richiesta di uguaglianza tra generi, come era avvenuto per le prime rivendicazioni femministe di fine Ottocento – la “prima ondata” - ma sulle differenze. Lo scopo è costruire una società che tenga conto e protegga le diversità, garantendo allo stesso tempo l’uguaglianza sul piano dei diritti.

Negli anni '70, e anche nei decenni successivi, erano numerose le artiste che si spendevano per questa causa. Lei stessa afferma che “[...] pour moi qui suis une femme, la blessure exprime aussi mon sexe, elle exprime aussi la fente saignante de mon sexe. Cette blessure a le caractère du discours féminin. L’ouverture de mon corps implique aussi bien la douleur que le plaisir”<sup>157</sup>. Il “tono del discorso femminile”, mutuando le sue parole, è dunque quello con cui si deve leggere il suo lavoro, anche se la sua produzione non esaurisce il suo intento nell’aspetto politico e sociale.

Pane non era per nulla sola nella perorazione di questa causa: una sua collega è VALIE EXPORT, pseudonimo di Waltraud Lehner, artista, performer, regista, fotografa austriaca nata a Linz nel 1940. VALIE EXPORT ha dedicato la quasi totalità della sua carriera a questa causa: voleva mettere in evidenza il maschilismo capillarmente diffuso nella società con azioni provocatorie nelle quali rappresentava i più banali stereotipi legati alla figura e al ruolo della donna<sup>158</sup>. Sia Gina Pane che VALIE EXPORT si sono formate a ridosso del Sessantotto; in merito, quest’ultima si è espressa in questo modo:

---

<sup>156</sup> *Femminismo*, in Dizionario di Filosofia, Enciclopedia Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

<sup>157</sup> B. Chavanne, J. Hountou, *Gina Pane, lettre à un(e) inconnu(e)*, Parigi, Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Ecrits d’artistes, 2003.

<sup>158</sup> F. Foradini, *VALIE EXPORT, azionista femminista*, 21 giugno 2023, “Il Giornale dell’Arte”. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/valie-export-azionista-femminista/142540.html> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

[...] nel 1968 il femminismo si affermò negli Stati Uniti e giunse in Europa all'interno delle contestazioni studentesche, dalle quali si separò poco dopo, avendo acquistato anche qui una sua propria autonomia. La lotta fu serrata all'epoca di qua e di là dell'Atlantico, così come anche oggi resta serrata. Il fatto è che lo Stato, la società hanno inglobato il femminismo in qualcosa di "totalizzante", addossando alla donna molteplici responsabilità: moglie, madre, lavoratrice, imprenditrice, artista, politica... Dovendo conciliare la vita privata e familiare con le esigenze del mondo del lavoro, fra l'altro sempre più competitivo, è ovvio che gli spazi per lottare si riducono. Non si sono però ridotte la tenacia né la convinzione. Bisogna però notare che mentre sono aumentati i compiti per le donne, i diritti sono pressappoco rimasti i medesimi di prima del Sessantotto<sup>159</sup>.

Secondo lei, l'arte non può avere il potere di cambiare le cose; contribuisce però stimolando il giudizio critico e, perciò, all'avvento del cambiamento. Grazie al movimento sessantottino, VALIE EXPORT crede che le donne siano molto più consapevoli della loro posizione nella società di quanto lo fossero prima.

Altro esempio che si può affiancare: negli stessi anni lavorava anche Carla Accardi, nata a Trapani nel 1924, una delle prime donne italiane a dedicarsi all'astrattismo, corrente notoriamente popolata da colleghi uomini. Per il suo impegno nell'affermare con forza che le donne non dovevano fermarsi alla produzione di un'arte delicata nei temi e nelle cromie, in linea con i più banali stereotipi, ad Accardi è spesso collegato l'attivismo a favore delle idee femministe<sup>160</sup>. La sua partecipazione alla stagione femminista degli anni '70 culminò con la fondazione di Rivolta Femminile, insieme all'attivista, saggista e critica d'arte Carla Lonzi. Il coinvolgimento di Accardi nella lotta femminista, però, nonostante sia pieno, non trova un riscontro nella lettura delle sue opere<sup>161</sup>.

L'elenco di artiste che hanno dato un contributo a questo femminismo, o se ne sono avvicinate, è molto lunga: Judy Chicago (1939), Barbara Kruger (1945), Yoko Ono (1933), Miriam Shapiro (1923-2015), Shirin Neshat (1957, più giovane, ma imprescindibile nel discorso artistico femminista), Louise Bourgeois (1911-2010),

---

<sup>159</sup>N. Lucarelli, *Performance e femminismo. Intervista a Valie Export*, 26 novembre 2019, "Artribune". <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/11/performance-femminismo-intervista-valie-export/> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

<sup>160</sup> Carla Accardi, *vita e opere della grande artista astrattista*, in "Finestre sull'Arte". <https://www.finestresullarte.info/arte-base/carla-accardi-artista-astrattista-vita-opere-stile> [ultimo accesso 30 novembre 2023]

<sup>161</sup>K. Almerini, *Il femminismo di Carla Accardi*, 3 marzo 2014, in "Doppiozero". <https://www.doppiozero.com/il-femminismo-di-carla-accardi> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

Kiki Smith (1954), Ana Mendieta (1948-1985), Orlan (1947); se ne potrebbero citare ancora.

Teresa Macrì descrive questo scenario come “agguerrito [...] di *angry women*, femministe incallite e rivendicative che attraverso le azioni canoniche [...] frantumavano gli stereotipi femminili e prefiguravano un’autodeterminazione inespresa e censurata”<sup>162</sup>.

Judy Chicago, ad esempio, appoggiata da Lea Vergine, sostiene instancabilmente i diritti delle donne, ma

[...] offre uno spaccato performativo che non si omologa, per obiettivi e pratiche, all’ala più estremista del femminismo corporeo, all’interno della quale la provocazione, l’esasperazione del gesto, l’uso di oggetti allusivi e del nudo integrale diventano gli enunciati di uno scontro che investe sia l’interiorità della performer che la socialità in cui essa si colloca<sup>163</sup>.

Ed è proprio in questa seconda corrente di *angry women*, come definisce Macrì, che si inserisce la pratica estrema di Pane. Queste artiste cercano un “centro di gravità psichico all’interno di un processo di cambiamento sociale che, all’epoca, mette in crisi l’individuo e la società”<sup>164</sup>.

Macrì, nella nudità durante l’atto performativo, non trova nulla di rivoluzionario o dissacrante, ma per lei è semplicemente una

[...] inevitabile conformità col processo di riscrittura dell’esistente [...]. Il nudo integrale esibito non era certo una novità visto che già Richard Schechner, col *The Performance Group*, aveva creato scandalo con il suo spettacolo *Dionisus in 69*, presentato a New York nel 1968. Il corpo nudo era, dunque, un topos della *performance* canonica e non avrebbe potuto essere altrimenti”<sup>165</sup>.

La minigonna irruppe in società nel 1963 come una vera e propria rivoluzione che fece tremare il maschilismo patriarcale imperante che aveva per secoli obbligato il corpo femminile in abiti costringenti che erano la traduzione in vestiario di ciò che la donna era: sottomessa e materna, oblativa e non seduttiva, sublimata nelle virtù domestiche<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 8.

<sup>163</sup> Ivi, p. 130.

<sup>164</sup> Ivi, p. 131.

<sup>165</sup> Ivi, p. 132.

<sup>166</sup> T. Macrì, *Mary Quant, la sovversione femminile di un’avanguardista*, in “Il Manifesto”, 14 aprile 2023, <https://ilmanifesto.it/mary-quant-la-sovversione-femminile-di-unavanguardista> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

La minigonna fu un uragano visuale che reinventava il corpo femminile [...], che esplose e imperversò nelle strade di tutto il mondo, irriverentemente, col suo carico ribelle, poiché pregiudicò per sempre il potere maschile di decidere ancora del corpo femminile. Lunga vita a Mary Quant che spinse le donne ad autoaffermarsi con un semplice *outfit* [...]. In questo contesto sovversivo che riformava lo *life style* e innescava il potere decisionale del sé, che induceva le donne di interi continenti a offrire la propria immagine desiderata, il corpo performativo si trovava in un *cul de sac* a cui non restava che radicalizzarsi per sostenere un gioco già iniziato altrove<sup>167</sup>.

La critica d'arte e curatrice femminista Lucy Lippard ha analizzato, probabilmente per prima, il fenomeno della *Body Art* degli anni Settanta e, dal suo punto di vista, quando il corpo delle donne si è spostato da oggetto di opere d'arte di artisti uomini a soggetto di proprie opere fotografiche, performative, film e video, è stato inevitabile che la *Body Art* assumesse un tono diverso<sup>168</sup>. “Since 1970, when the women’s movement hit the art world it has [acquired a different tone]; and the questions it raises concern not only form and content, but context and political climate”<sup>169</sup>. La prima differenza che Lippard rivela nell’approccio all’utilizzo del corpo nell’arte da parte di donne e uomini riguarda l’atteggiamento.

Usually the artist’s own body is the medium, but at times, especially in men’s work, other bodies are used, envisioned as extensions of the artist him/herself. The differences between men’s and women’s body art are differences of attitude, which will probably be neither seen nor sensed by those who resist or are simply unaware of the possibility (and ramifications) of such an approach<sup>170</sup>.

L’ingresso di tematiche femminili e femministe nel mondo dell’arte non è stato facilmente accettato. Lippard fa risalire la nascita della *Body Art* all’Europa e ai “living brushes” di Yves Klein [Fig. 8 e 9] con cui dipinse le *Antropometrie* negli anni Sessanta, dove è chiaro il riferimento al corpo della donna come estensione del corpo dell’artista. Secondo Lippard,

[...] in the early days of new feminism, the first art by women to be taken seriously and accepted into the gallery and museum structure rarely differed from the prevailign, primarily abstract styles initiated by men. If it did reflect a different

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 132-133.

<sup>168</sup> L. R. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art*, in “Art in America”, 100, 11, May – June 1976, pp. 73-81, qui p. 73.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Ibidem.

sensibility beneath an acceptable façade, this was hardly noticed by either men or women<sup>171</sup>.



*Figura 8 - Yves Klein mentre dirige una modella con la tecnica body art painting.*



---

<sup>171</sup> Ivi, p. 74.

Figura 9 - Yves Klein mentre dirige una modella con la tecnica body art painting.

Nonostante questa vicinanza di stile con le opere di colleghi uomini, le artiste donne che trattavano temi femminili o femministi, a prescindere dallo stile che veniva loro riconosciuto, sono diventate visibili pubblicamente con più difficoltà rispetto all'arte che Lippard definisce "mainstream" e che, quindi, hanno assunto una immagine "radicale" in certi contesti<sup>172</sup>. La critica sostiene che anche dopo sei anni (il testo in questione è del 1976) dal momento in cui il femminismo ha fatto il suo ingresso nell'arte, "[...] body art with a feminist consciousness is still considered to be more subversive than neutral art by women that ignores the sexual identity of its maker and/or its audience"<sup>173</sup>. Lippard rileva anche una differenza di accoglienza del femminismo tra Stati Uniti ed Europa<sup>174</sup>. Nel contesto europeo, quello di Gina Pane, Lippard crede che manchi un movimento femminista adeguatamente organizzato, oltre che un sistema di gallerie e riviste alternative per artiste.

One does not call oneself a feminist in polite art-society in Europe unless one wants to be ridiculed or ignored. [...] Ironically, in the resultant void, middle-class, generally apolitical women have become the sole purveyors of what in another context, and with a higher level of political awareness, might be seen as radical feminist imagery<sup>175</sup>.

Sally O'Reilly giudica il lavoro femminista degli anni Settanta come uno degli episodi che ha influenzato maggiormente il ruolo del corpo nell'arte contemporanea, "quando il nudo tradizionale ha completato la propria metamorfosi da immagine oggettiva o metaforica a soggetto conflittuale e cosciente di sé"<sup>176</sup>. Il corpo veniva usato in "azioni aggressive di definizione di sé e di provocazione del pubblico", citando l'esempio magistrale di VALIE EXPORT, che rifiutava una serie di convenzioni sociali che gravavano sullo squilibrio di genere e sulla rappresentazione del corpo femminile in società. Chiave di volta fu l'opera *Aktionshose: Genitalpanik* [Fig. 10] del 1968 in cui

---

<sup>172</sup> L. R. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, cit., p. 75.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Per un reportage a proposito di come questa arte femminista venne accolta negli Stati Uniti e in Europa, rimando ad una lettura integrale del testo di Lucy Lippard.

<sup>175</sup> L. R. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, cit., p. 75.

<sup>176</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), cit., pp. XIV-XV.

l'artista si aggirò in un cinema che proiettava film porno, il Kustkino di Monaco, indossando dei pantaloni da uomo aperti sull'inforcatura; in mano teneva un kalashnikov. Il manifesto proiettato sullo schermo recitava:

Ora vedete la realtà di ciò che normalmente vedete sullo schermo, e venite visti mentre guardate la situazione reale. Quando siete seduti al cinema e guardate lo schermo, non vi si vede, siete protetti dall'oscurità e il vostro voyeurismo non appare chiaramente<sup>177</sup>.

Dopo aver passeggiato in sala, si è seduta con le gambe aperte. O'Reilly assegna un'importanza notevole a questa artista: “[...] probabilmente è proprio questa eredità di protesta e di trasformazione che spinge oggi molti artisti verso la *performance*”<sup>178</sup>. Anche Teresa Macrì evidenzia l'importanza di quest'opera, che nasce con l'intento di opporsi all'attitudine machista degli Azionisti Viennesi.

È la prima performer a mostrarsi nuda, trasgredendo al tabù del sesso. Inoltre imbracciando un kalachnikov, intende denunciare la violenza di genere. Nella sua *performance* non c'è seduzione, solo un nuovo posizionamento dell'immagine femminile che da oggetto diventa soggetto<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> F. Foradini, *VALIE EXPORT, azionista femminista*, cit.

<sup>178</sup> S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), cit., p. XVII.

<sup>179</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 143.



*Figura 10 – VALIE EXPORT: Aktionshose Genitalpanik, 1969.*

Nel contesto di un'arte che fa del corpo un materiale plasmabile, progetto di sé, le istanze femministe hanno avuto (e hanno tuttora) un ruolo importante. Il corpo che queste artiste hanno messo in scena è un corpo martoriato, frammentato, luogo di scontro, mezzo equilibratore di rapporti di potere vigenti nella società. Il dolore che si sono provocate o gli scandali che le hanno messe alla gogna di un mercato dell'arte maschilista hanno rappresentato il tentativo di superare dei comportamenti legati a diverse forme di violenza nei confronti delle donne.

## 2.2 Dolore e religiosità nel lavoro di Gina Pane

Gina Pane è stata uno di quegli artefici per i quali il ‘corpo’ è diventato soprattutto, dal 1970, una tramite alla ‘vita della coscienza e della memoria’, quindi non solo uno strumento di azione, ma una possibilità di rendere evidenti quei processi psico-fisici che acquistano significato in quanto esprimono, secondo un cerimoniale crudelmente freddo e cristallino, esperienze dolorose e traumatiche, autoinflitte<sup>180</sup>.

Marisa Vescovo descrive così l’artista in questione nel suo testo *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico* e rende evidente come Pane non usi la sofferenza del corpo fine a sé stessa, ma come portatrice di significati che possono eventualmente diventare universali.

Come ha detto lei stessa, il dolore era un modo per catalizzare l’attenzione dello spettatore:

I miei lavori erano basati su un certo tipo di pericolo. Arrivai spesso ai limiti estremi, ma sempre davanti ad un pubblico. Mostravo il pericolo, i miei limiti, ma non davo risposte. Il risultato non era vero e proprio pericolo, ma solo la struttura che avevo creato. E questa struttura dava all’osservatore un certo tipo di shock. Non si sentiva più sicuro. Era sbilanciato e questo gli creava un certo vuoto dentro. E doveva rimanere in quel vuoto. Non gli davo nulla. [...] Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più. [...] La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio. [...] Il corpo diventa l’idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C’è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare in altri spazi, ad esempio dall’arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione<sup>181</sup>.

Pane concentrava il suo lavoro sul dolore interno, personale, espresso mediante il segno della ferita, la *blesure*, che diventa un elemento caratterizzante del lavoro di Gina Pane durante gli anni delle *Actions* e rappresenta una forma di elevazione spirituale. È sempre provocata con un gesto netto, carico di tensione, e non sfocia mai nella mutilazione. “Il suo sangue effluisce con leggerezza, non arriva mai alla pesantezza di Hermann Nitsch. Rivoli e non gorghi. Eppure, la ferita e il suo sangue vengono vissuti come elementi accusatori e infine liberatori”<sup>182</sup>.

Gina Pane, durante un’intervista rilasciata a Lea Vergine, alla domanda “cosa ha significato e significa per lei l’uso della ferita?” ha risposto che

---

<sup>180</sup> M. Vescovo, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico* (1998), cit., qui p. 64.

<sup>181</sup> Collectif, *Gina Pane*, Parigi, RMN, 2002.

<sup>182</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 50.

La ferita è un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno del dolore, un segno che evidenzia la situazione esterna di aggressione, di violenza cui siamo esposti. Viviamo nel continuo pericolo, sempre. Dunque quello della ferita è, come potrei dire, un momento radicale, il momento più carico di tensione e il meno distante da un corpo all'altro. E introduce un fenomeno più vasto nel rapporto fra mondo esterno e mondo psicologico. Ma nelle mie azioni non si incentra tutto sull'episodio della ferita. Come le partizioni, sono delle messe in scena assai più complesse. Ferita postura e nutrimento funzionano nel mio lavoro come l'identikit della carne nel corpo<sup>183</sup>.

Come si può notare, Pane apre sempre un dialogo con l'altro, la ferita diventa un medium di comunicazione tra l'identità e l'alterità. Nell'intervista con Kontova aveva dichiarato che

[...] alla fine non mi interessa la quantità di dolore ma il linguaggio dei segni. Il mio problema infatti è di stabilire un linguaggio attraverso questa ferita che diventa segno. Altro elemento importante per me è quello di comunicare attraverso la ferita la perdita dell'energia. E in tale contesto la sofferenza fisica non è soltanto un problema personale ma un problema di linguaggio. L'atto del ferirmi rappresenta un gesto temporale, un gesto psicovisuale che lascia tracce. È un gesto di rottura e apertura<sup>184</sup>.

Infatti, Pane lavora ad uno scambio specifico con l'altro, attraverso un linguaggio a cui viene sottratta la parola, e persegue per tutta la sua carriera un proprio "linguaggio del corpo", "attraverso una serie di azioni rivolte al pubblico che si svilupperanno in due tempi, la cui cesura corrisponde all'introduzione della ferita provocata dalla lama di rasoio"<sup>185</sup>. Il discorso in merito al linguaggio di Gina Pane può beneficiare della critica post-strutturalista del soggetto di Hal Foster a proposito del trauma.

In esso [nel trauma], il soggetto è evacuato ed elevato a sua volta. E questo discorso risolve [...] due circostanze contraddittorie della nostra cultura temporanea, quali sono le analisi decostruttive e la politica dell'identità, perché non si può mettere in dubbio il trauma dell'altro [...]. Ed è per questo che c'è nell'arte di oggi un ritorno alla rinascita dell'autore, quello che si infligge la ferita, quando il post strutturalismo l'aveva seppellito definitivamente nel terreno letterario (Barthes) e filosofico (Foucault) e in quello dell'arte grazie alla sua

---

<sup>183</sup> L. Vergine (a cura di), *GINA PANE. Partitions. Opere multimedia 1984-1985*, catalogo della mostra presso Padiglione d'Arte Contemporanea – Milano, 29 novembre 1985 – 13 gennaio 1986, Milano, Mazzotta, 1987, p. 51.

<sup>184</sup> H. Kontova, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, cit.

<sup>185</sup> S. Duplaix, *Gina Pane, 1939-1990. È per amore vostro, l'altro*, cit., p. 88.

riproducibilità tecnica (Warhol). Paradossalmente, il ritorno al reale è il ritorno dell'autore, la ricerca della verità, relativizzata dal postmodernismo, rinasce nella carne con nomi propri e il volontarismo per penetrarla come se la verità si trovasse lì dentro le viscere organiche e negli atti auto mutilanti che si sottoscrivono come assenze di trappola o di apparenza di qualsiasi tipo<sup>186</sup>.

Il segno della ferita è presente nelle opere di Pane per tutti gli anni Settanta e costituisce la base di un nuovo fare artistico che, “[...] nell’eludere qualsiasi effetto di spettacolarizzazione e forma di teatralizzazione, è ben rappresentato dalla formula ‘corpo come linguaggio’, l’espressione sistematizzata da Lea Vergine nel suo omonimo libro del 1974”<sup>187</sup>. La ferita rappresenta un segno aperto, una miccia per istigare un dialogo tra artista e pubblico, attraverso la manifestazione di un dolore: “quel *distruggere per esistere*, quel *ferire per divenire*”<sup>188</sup>. Come sostiene Anna Tronche, il corpo della performer diventa “corpo transindividuale”<sup>189</sup>, poiché coinvolge performer e spettatore.

Ogni azione dell’artista si sostiene, così, su una struttura che ruota attorno alla deduzione segnica del gesto compiuto fisicamente: il processo linguistico che mette in atto nelle sue *performance* è “un processo metonimico [che] ricollega l’azione alla sensazione, il soggettivo al collettivo, il corpo al contesto, il tempo al racconto”<sup>190</sup>. È per questo che assumere ancora la nozione di “corpo come linguaggio” oggi ci impone di attraversare peso, sostanza e fibra della “cosa corporale” (ma quale corpo?), e di arrivare alla “cosa pensata”, in estensione e profondità, come qualcosa che appartenga tanto al mondo del linguaggio (ma quale linguaggio?) quanto alla possibilità di pensare la mente stessa oltre il genere, il contesto e forse anche la specie<sup>191</sup>.

Come tratteggiato nel paragrafo 2.1.1, la pratica Gina Pane si può definire politicamente *engagé* per l’impegno nei confronti principalmente della condizione femminile, oltre che per altre cause specifiche (come in *Escalade Non Anesthésiée* ad esempio). Infatti, come dichiara più volte l’artista, nell’aprire il proprio corpo, “[...] permette a chi guarda di riconoscere il proprio stesso sangue, lo fa ‘per amore vostro:

---

<sup>186</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), cit., pp. 41-42.

<sup>187</sup> C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l’essere e oltre. Gina Pane*, io mescolo tutto, cit.

<sup>188</sup> L. Vergine, *L’eterodossia del cuore*, in F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri, delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 7-9, qui p. 8.

<sup>189</sup> A. Tronche, *Gina Pane. Actions*, Parigi, Fall Edition, 1997, p. 87.

<sup>190</sup> C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Books, Milano, 2012, qui p. 214.

<sup>191</sup> C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l’essere e oltre. Gina Pane*, io mescolo tutto, cit.

per l'altro”<sup>192</sup>. Ed è proprio in questo passaggio che, secondo Pirri Valentini, emerge il tema della spiritualità, molto importante nell'opera di Pane. “L'arte di Pane è volta al religioso, inteso nel senso etimologico come qualcosa che unisce (dal latino ‘religare’, unire). Le mutilazioni che l'artista infligge al suo corpo attraverso l'uso delle spine alludono alle stigmate di Gesù durante la crocifissione, simbolo dell'offerta della propria vita per salvare il popolo”<sup>193</sup>.

Teresa Aguilar García, che ha studiato ampiamente l'utilizzo del corpo come medium in relazione alla spiritualità e, in particolare, alla cristianità, sostiene che

[...] è il sangue che emana della ferita la sostanza essenziale con cui queste autrici [Gina Pane e Marina Abramović] presentano il corpo femminile nell'arte contemporanea come fuoco di denuncia sociale, ma anche riappropriandosi del discorso cristiano del dolore e dell'estetica della piaga e del taglio, motivo per il quale può essere considerata un'arte regressiva in quanto si concentra o ha una continuità con l'estetica del dolore corporale presente nelle immagini sacre, sebbene appartenga a un contesto nel quale la si critica doppiamente, dalla prospettiva dell'estetica del dolore femminile, iniziata da F. Khalo come precorritrice dell'arte femminista, e dai vestigi lasciati dall'azionismo viennese e dalla sua reiterata azione corporale mediante la trasgressione del dolore e l'emulazione del corpo cristiano<sup>194</sup>.

L'arte di Gina Pane è infatti spesso associata alla cristianità, anche se lei ne ha quasi preso le distanze in un'intervista durante la quale ha spiegato il fatto che la ferita “[...] è un gesto di rottura e apertura, ma non è un fatto religioso, anche se ho ripetuto così tante volte questo gesto”<sup>195</sup>. Diversamente si è espressa in *Lettre à un(e) inconnu(e)* del 1974, in cui scrive:

[...] oggi rivendico il religioso e tengo al fatto che questa parola sia corretta etimologicamente parlando, rispetto al mio lavoro. Inutile dire che il termine non è legato a nessuna pratica istituzionalizzata ma, al contrario, sono io a fornire gli indizi per cui questa dimensione religiosa sia connessa alla vita comune degli esseri umani<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> C. Pirri Valentini, *Gina Pane, tra immediatezza e composizione*, cit.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), cit., pp. 29-30.

<sup>195</sup> H. Kontova, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, cit.

<sup>196</sup> G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)* (1974), tr. it. V. Dehò.

Gli stessi temi possono essere ritrovati anche nelle *Partitions* degli anni '80, dove si ripetono soggetti e tematiche prettamente cristiane. Secondo Dehò, nell'opera *Chair ressuscitée* del 1988-1989,

Gina Pane nei passaggi tra i materiali e le simbologie del corpo di Cristo che muta attraverso vari stadi fino alla smaterializzazione, elabora uno dei vertici dell'arte contemporanea per capacità espressiva e di sintesi, affrontando un tema di una difficoltà straordinaria. Gina Pane non ha mai avuto paura di affrontare il sublime, l'indicibile, e tutte le soglie che mettono in comunicazione il visibile dall'invisibile. Il divino è sempre visto dalla parte dell'umanità, ha sempre un legame con il sangue e la terra, con la linfa del mondo<sup>197</sup>.

Ed è nelle opere - *Partitions* - della fine degli anni '80 che troviamo una chiosa alla trattazione dell'argomento religioso. Nell'installazione *La Prière des pauvres et le corps des Saints* (1989-1990) [Fig. 17], con chiarezza e icasticità, Gina Pane ha creato una sorta di cimitero di eroi morti per la fede in cui ha racchiuso in teche di cristallo tutto il suo amore per gli altri e ci ha inserito la sua visione della sua arte e della sua vita.

La misura di questa *meditatione* sta tutta nella capacità dell'artista di dare emozioni e silenzio, limitando il pathos a pochi elementi, a evocazioni che non stringono la gola ma parlano al cuore e alla mente. Mai l'arte contemporanea è stata così importante, così legata al senso della vita e del destino dell'uomo, così carica degli enigmi che le religioni istituzionalizzate riducono a catechismi e a baedeker per l'aldilà<sup>198</sup>.

Pane ha dichiarato a Lea Vergine che non si sarebbe potuta ferire per sempre, sarebbe arrivato un giorno in cui, quella, sarebbe stata l'ultima ferita. Le *Actions* hanno rappresentato un lavoro sul linguaggio del corpo mediato dal corpo stesso; le *Partitions* sono mediate dall'assenza del corpo in quanto tale. Il corpo è presente con la sua assenza; non viene più utilizzato in maniera esplicita come in precedenza<sup>199</sup>.

LV: "Che ruolo ha il dolore nei suoi lavori?"

GP: "Che ruolo? Ecco... io sono attraversata da tutti gli stimoli esterni di violenza... nelle partizioni non interrogo più il corpo, non lo pongo più in

---

<sup>197</sup> V. Dehò, *Gina Pane*, cit.

<sup>198</sup> Ibidem.

<sup>199</sup> L. Vergine (a cura di), *GINA PANE. Partitions. Opere multimedia 1984-1985*, cit., p. 50.

questione, io lo metto in ascolto, capisce, lo metto in condizione di essere una cassa di risonanza. Il mio lavoro esorcizza la violenza<sup>200</sup>.

Il significato dell'”Altro” per Gina Pane va ricercato a partire dal senso dell'origine, quale configurazione della novità dell'evento e dell'enigma che sta al fondo di noi stessi<sup>201</sup>, che l'artista ha esplorato a fondo. L'alterità nell'opera di Pane viene analizzata da Vescovo come segue:

Tutti noi stiamo vivendo con pena una pericolosa situazione di “etnocentrismo privato”, il cui potenziale di violenza sembra proprio scaturire dal mancato incontro con la “diversità”, con il “sacro”, anzi con la nostra incapacità di pensare a questa “diversità”, questa “nuova corporeità”, e di avvicinarci ad essa. Gina Pane si è accorta che il *mistero* che sta dietro la realtà era la cosa che la interessava più di ogni altra. E questo mistero è in fondo, senza evocare nessun fantasma arcano, o trascendente, una presa di realtà, cioè quel linguaggio che si apre verso qualcosa d'*altro* che è rimasto fuori. La passione per l'Altro – il quale non è un “alter ego”, ma ciò che non siamo: un interlocutore con cui si ha un rapporto contaminante – che suscita un senso di riverenza verso la realtà, è forse oggi il segreto e l'incanto dell'arte, rappresenta la lotta di quanti vogliono lacerare la tela di ragnò dell'intellettualismo per giungere ancora ad esprimere i sentimenti, “l'antica casa del linguaggio” (K. Kraus)<sup>202</sup>.

Pane, nella sua breve carriera, ha affiancato opere non violente come *Le riz* (1907-191), installazione in cui espone una distesa di riso disseminata di oggetti, memoria viva di un mondo di povertà che pagava il conto del capitalismo, ad azioni in cui opera vessazioni sul proprio corpo, “[...] esplorandolo attraverso ferite, le stigmate che si procurava, lo definiva come un luogo del dolore e della sofferenza, dell'inganno e della speranza, della disperazione e dell'illusione”<sup>203</sup>. È stata Pane stessa ad affermare che “[...] con queste azioni volevo indicare radicalmente il ‘segno’ del corpo, di ‘questa carne’. Mi era impossibile ricostruire un'immagine del corpo senza che la carne fosse presente, senza che essa fosse posta frontalmente, priva di veli e di mediazioni”<sup>204</sup>. Angela Vettese sottolinea che nelle *performance* di Gina Pane, il sangue presente è sangue femminile che “[...] non è cruore, non è mai stato nobile, non è cantato dalla

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 52.

<sup>201</sup> M. Vescovo, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico* (1998), cit., qui p. 74.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Ivi, p. 66.

<sup>204</sup> Ibidem.

guerra e ha a che fare con cose tradizionalmente nascoste, con il mestruo e con il parto”<sup>205</sup>. Secondo Macri

È una sorta di patologia del dolore in cui la ferita, cioè l’oggetto catartico dell’azione della *performer*, diviene momento di contestazione sociale ma, al tempo stesso, traspone quella componente empatica che filigrana le sue azioni. Senza teatralizzazione, il piccolo e silenzioso ferirsi al viso diviene un modo attraverso cui la bellezza femminile riattiva una sua identità, un momento di sottrazione allo stereotipo classico, all’aspettativa culturale occidentale. Il gesto di sofferenza è un gesto di cancellazione, un segno di opposizione allo schema sociale vigente. Siamo negli anni di contestazione culturale e risulta chiaro che il performer si sente un corpo antagonista al sistema culturale egemonico, un corpo che si sottrae alle logiche mercantili. In questa ottica Gina Pane sonda tutti i meccanismi dell’animo umano<sup>206</sup>.

Gina Pane sembra voler sfidare il proprio corpo vessandolo con tagli e ferite, vuole attraversarlo ma allo stesso tempo vuole approfondire un rapporto con esso, cosa che sembrava impossibile alle generazioni precedenti, e vuole violare qualche tabù in merito a violenza fisica e sangue. “Il disgusto come dimensione inoffensiva viene riattivato dalla Pane e liberato nello shock emotivo delle sue *performance*. Nelle sue azioni minimali si consuma un misto di atrocità e indignazione per la banalità del quotidiano”<sup>207</sup>.

Le opere d’arte di Pane, non solo quelle strettamente autolesionistiche, vogliono “[...] smascherare il rimosso. Il suo lavoro [...] è una sorta di navigazione nell’inconscio collettivo. È infatti laggiù, in quegli abissi, che avviene lo scontro [...]. È immergendosi nella materia insepolta che avviene il magico incontro con l’Es”<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., qui p. 206.

<sup>206</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 52.

<sup>207</sup> Ivi, p. 53.

<sup>208</sup> Ibidem.



Figura 11 – Gina Pane, *La Prière des pauvres et le corps des saints*, 1989-1990.

### 2.3 Opere

Gina Pane si avvicina al lavoro con il corpo nel 1968 e delle sue *Actions* rimangono riprese, foto e film, eseguite dalla fotografa Françoise Masson<sup>209</sup>. L'immagine che risulta da queste documentazioni è un'immagine dolorosa e al contempo poetica di un corpo che viene usato come superficie di lavoro, addobbato talvolta con fiori, cibi, combinato con strumenti potenzialmente dolorosi e attivando delle azioni molto ritualizzate. Il suo autolesionismo era accompagnato da scelte estetiche ben precise che trasformavano l'atto masochistico in un'esperienza sacrificale, al servizio del fare arte. La sua sopportazione del dolore evoca una sorta di trascendenza<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri, delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2008, p. 29.

<sup>210</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., pp. 46-47.

Nell'opera *Escalade Non Anesthésiée* [Fig. 12] del 1971, Pane inserisce per la prima volta il dolore in quanto tale all'interno di un'opera. L'azione si svolge nel suo studio, al cospetto di un pubblico ristretto e della fotografa. Durante questa *performance*, Gina Pane

[...] si arrampica su un'intelaiatura metallica conficcandosi punte acciaiate, mediante la quale vuole attirare l'attenzione sulla guerra del Vietnam, costituisce anche un precedente sull'assenza dell'anestesia e sul desiderio del dolore auto-provocado, oltre a rappresentare un revulsivo per la società intorpidita dopo il maggio del 68<sup>211</sup>.

Nel testo che indica gli intenti dell'azione, durante cui lei scalerà un "oggetto scala di metallo, irto di punte taglienti", stabilisce un parallelo tra la situazione politica vietnamita e quella dell'artista:

L'escalation americana in Vietnam.  
Artista – anche gli artisti si arrampicano.  
Dolore – dolore fisico in uno o più punti del corpo.  
Dolore interno, profondo, sofferenza. Dolore (morale). Il contrario di una scalata anestetizzata<sup>212</sup>.

Il dolore viene comunicato con un dispositivo plastico che ne illustra l'azione: un imponente pannello di fotografie che mostrano da diversi punti di vista l'ascensione dell'oggetto e la struttura metallica utilizzata, presentati sotto forma di dittico<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), tr. it. di R. Buffi, Siviglia, Casimiro libri, 2020, p. 31.

<sup>212</sup> Testo dattiloscritto dell'azione, archivi dell'artista.

<sup>213</sup> S. Duplaix, *Gina Pane, 1939-1990. È per amore vostro, l'altro*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 88.

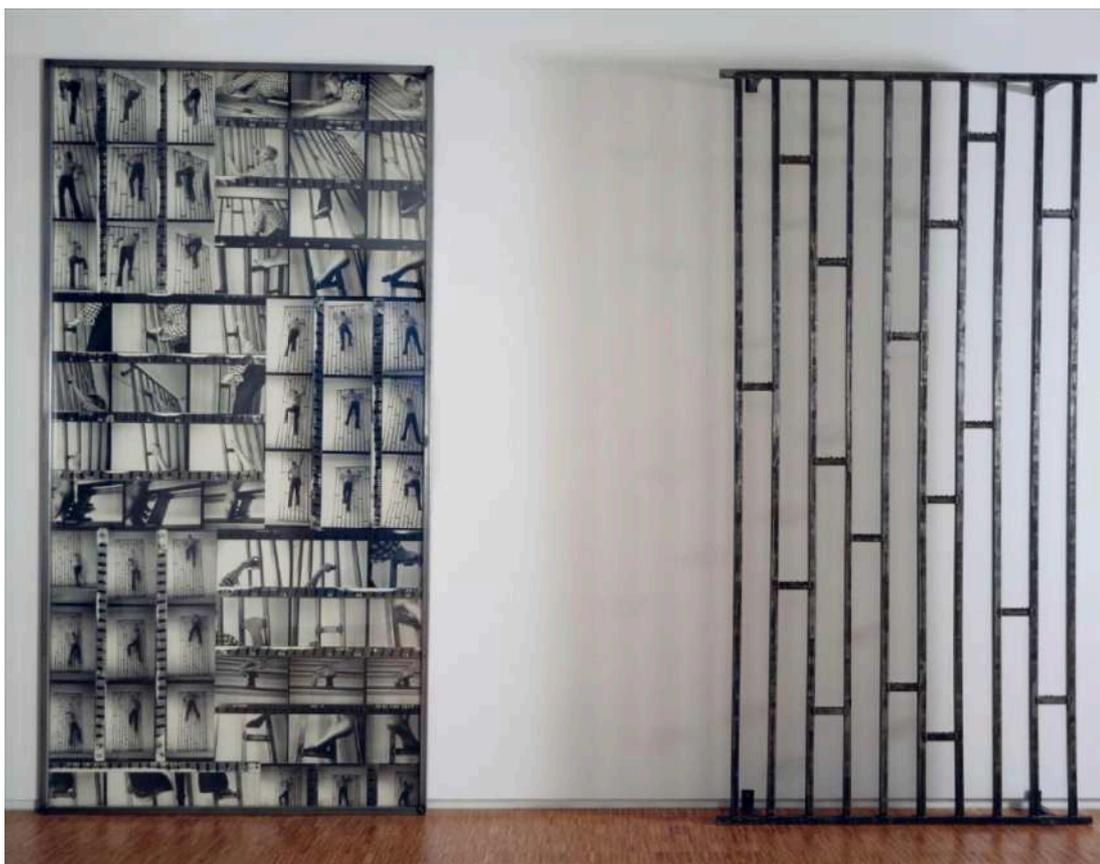


Figura 12 – Gina Pane, *Action Escalade Non Anestésiée*, 1971.

Nel 1972 a Los Angeles, Pane presenta per la prima volta l'elemento della lametta nella celeberrima opera *Il bianco non esiste*, elemento, quello della lametta, che diventerà una costante nelle opere degli anni '70. In quest'opera, l'artista inizia a lesionarsi il volto con la lametta di fronte ad un pubblico incredulo. Il viso femminile torturato diventa icona delle umiliazioni e dei soprusi che le donne sono costrette a subire quotidianamente. Pane ha preso parte al movimento per l'emancipazione femminile del 1968: le ferite auto inferte sul suo volto sono il suo modo di esprimere un dolore personale e collettivo che si fa universale. Aguilar García riconosce in Pane, come anche in Abramović e, seppur in modo diverso, in Orlan, “il gusto per l'impugnazione del canone estetico femminile dominante problematizzando il concetto di bellezza”<sup>214</sup> e abbina a questa affermazione l'obiettivo comune di “scoprire

---

<sup>214</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), cit., qui p. 31.

la fragilità della nostra costituzione della carne e allo stesso tempo la capacità di resistenza del corpo”<sup>215</sup>.

Un’operazione simile viene messa in atto, nello stesso anno, nel suo appartamento parigino: *Le Lait Chaud* è [Fig. 13], in cui Pane si mostra vestita di bianco davanti ad un gruppo di invitati. Inizia a ferirsi la schiena – sempre con una lametta – e il sangue inizia a macchiarle la camicia. Si interrompe e inizia a giocare con una pallina da tennis – quasi a sottovalutare il dolore che inevitabilmente stava provando – e ricomincia poi a tagliarsi, dopo aver guardato il pubblico. “Per una volta, complice forse il fatto che ci si trovava in un ambiente domestico e non in un luogo deputato all’arte, gli spettatori manifestarono una tensione tale da impedirle di ferirsi anche in faccia”<sup>216</sup>.



Figura 13 – Gina Pane, *Le Lait Chaud*, 1972.

<sup>215</sup> Ivi, p.32.

<sup>216</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso* (2005), in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, F. Poli (a cura di), Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 188-221, qui p. 206.

Nel 1974 Gina Pane mette in scena *Action Psyché (Essai)* [Fig. 14], azione particolarmente straziante durante la quale Pane si ferisce il volto con un una lama da rasoio. In particolare, colpisce le palpebre, che daranno poi un effetto di pianto di sangue. Successivamente, si procura anche dei tagli sul ventre: quattro linee partono dall'ombelico, centro del corpo e centro dell'*io*, e si propagano nelle quattro direzioni, "riportando all'unità i punti estremi in una sintesi d'amore"<sup>217</sup>.



Figura 14 – Gina Pane, *Action Psyché (Essai)*, 1974.

Altra opera centrale per questo periodo della produzione di Gina Pane è *Azione Sentimentale* [Fig. 15] del 1974, durante cui è apparsa con una tuta bianca e teneva in mano, alternandoli, un mazzo di rose rosse e di rose bianche. La rosa in sé poteva essere vista da due punti di vista: come un semplice fiore, oppure come un mezzo per procurare dolore. Anche i colori assumono un significato preciso: il rosso assumeva la valenza simbolica delle gocce di sangue; il bianco era simbolo di purezza e verginità.

---

<sup>217</sup> C. Angelucci, *Vivere il proprio corpo. Le mitiche Azione di Gina Pane, in mostra a Milano*, in "ArtsLife", 26 novembre 2018. <https://artslife.com/2018/11/26/vivere-il-proprio-corpo-le-azioni-di-gina-pane-in-mostra-a-milano/> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

Secondo Vescovo, “[...] non c’è dubbio che dietro a questi colori si nasconda una simbologia sessuale, una simbologia di avvicinamento all’Altro, una relazione con l’*altra* parte di noi stessi; quindi, un cedimento dell’io per liberare in parte la follia che lo abita”<sup>218</sup>. Il seguente è il testo di accompagnamento all’azione:

Proiezione di uno spazio “intra” in cui il vissuto dei sentimenti tra due donne è intercalato dalla relazione ‘magica’ madre/figlio che la morte simboleggia.

Questo spazio “intra” è manifestato da un circuito chiuso di scambio-specchio: Donna/Donna indentificantesi nel processo del fenomeno emotivo primario: madre/bambino, relazione simbiotica che può scoprire soluzioni differenze ed emozionali dei propri conflitti da introiezione.

Il mio corpo, sostanza conduttrice in un movimento di “andare al ritorno”, tornando al suo punto di partenza per una de/costruzione dell’immagine prima (puzzle mentale): la rosa rossa, fiore mistico, fiore erotico, tramutato in vagina da una ricostituzione del suo stato più attuale: (quello) doloroso.

È attraverso un impiego rigoroso della forma: spazio mentale/biologico, cadenze, immagini, metafore, vale a dire del “come” del mio atteggiamento che si può prevenire al mio “che cosa”.

Il contenuto è legato all’uso particolare di un linguaggio corrispondente al processo psicologico e al senso dell’azione (azioni)<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> M. Vescovo, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico* (1998), in M. Baudoson et al., *Gina Pane. Opere (1968-1990). Catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostro di San Domenico, 1998)*, Milano, Charta, 1998, pp. 64-85, qui p. 66.

<sup>219</sup> L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), cit., p. 197.



Figura 15 - Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973.

Gli stessi simboli possono essere ritrovati nella complessa *performance Io mescolo tutto: Cocaina, Frà Angelico*<sup>220</sup> [Fig. 16 e 17], pensata per gli spazi del Museo di Arte Moderna di Bologna (prima opera concepita *ad hoc* per un'istituzione museale) e svoltasi il 30 ottobre del 1976. Il punto di partenza per la comprensione di quest'opera è fornito dal titolo, *Io mescolo tutto*, che evoca “la volontà dell'artista-soggetto di sovvertire la gerarchia delle principali componenti del suo lavoro, quali pittura e gestualità, e di mostrare la capacità di queste ultime di fondersi ed evolvere l'una

---

<sup>220</sup> Quest'opera è particolarmente complessa e fitta di riferimenti iconografici. Per esigenze di ricerca, mi soffermo solo sul segno della ferita, ma per una spiegazione completa rimando a C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, io mescolo tutto*, cit.

nell'altra"<sup>221</sup>. Ancora una volta, torna il gesto della ferita che non è un linguaggio  
significante di per sé, ma è “segno aperto per attivare un dialogo tra artista e pubblico,  
senza essere finalizzata alla manifestazione di un dolore per lo più percepito  
genericamente”<sup>222</sup>. A fianco, quindi, della ferita come segno, troviamo la pittura come  
azione. Infatti,

[...] la pittura, [viene] intesa come immagine liberata dai suoi attributi storici,  
iconografici e istituzionali. [...] A questo proposito, nei testi preparatori a *Io  
mescolo tutto*, Gina Pane riprende alcune riflessioni di Giulio Carlo Argan e  
rileva un interessante aspetto della pittura di Beato Angelico, oggetto della  
*performance* bolognese. Secondo l'artista, il pittore toscano ‘dipinge delle azioni  
e non un pezzo di muro o tela o altro in un'architettura data’<sup>223</sup>.

In un altro scritto, Pane prosegue le sue considerazioni su quest'opera, rendendo quel  
“Io mescolo tutto” una dichiarazione d'intenti che supera la singola opera.

Il concetto di linearità nella pratica pittorica è diventato inconsistente. Io critico  
e rifiuto questa pratica. La pratica dell'azione non può essere trattata nella sua  
analisi da un solo giudizio che sia sociale, politico, filosofico o fisiologico, ecc...  
Il “IO MESCOLO TUTTO” deve anche potersi applicare alla pratica del Museo  
e a quella della Critica, altrimenti il risultato sarà “raccolgere le briciole” ed  
esprimere un pensiero vuoto privo di articolazioni<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, io mescolo tutto*, in “Flash Art  
Italia” 362, autunno 2023, 7 novembre 2023, <https://flash---art.it/article/gina-pane-3/> [ultimo accesso  
24 novembre 2023].

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> G. Pane, *Texte général (extrait)*, 1976, archivio Flash Art, tr. it. di C. Iaquina.

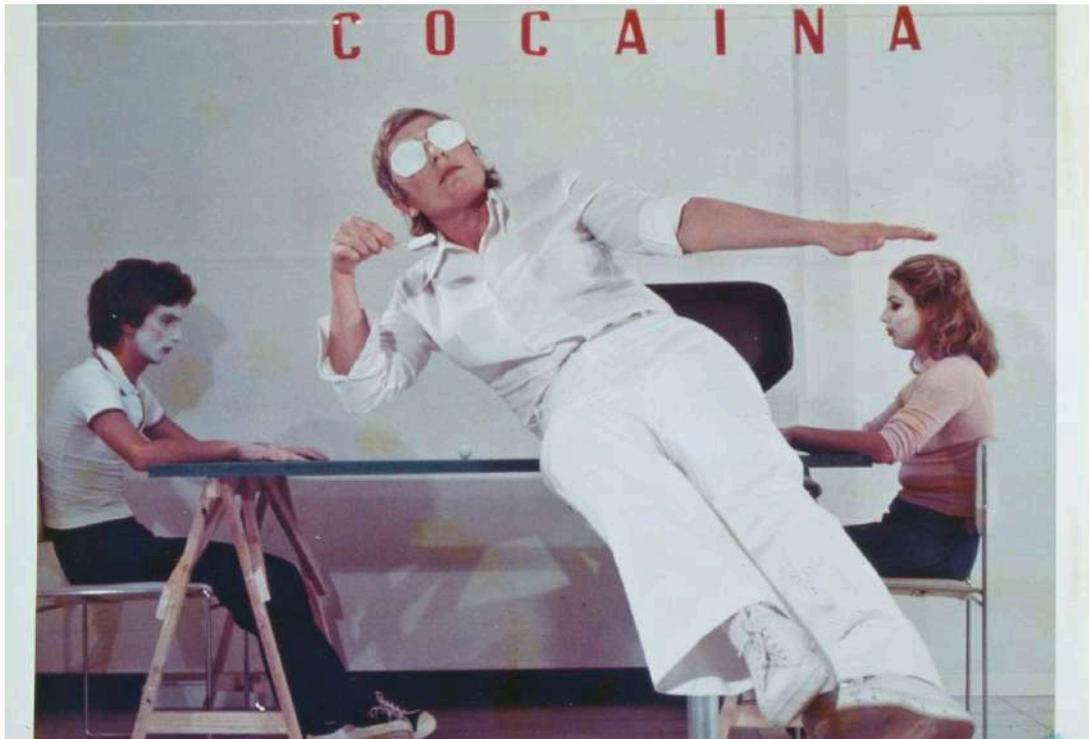


Figura 16 - Gina Pane, *Io mescolo tutto*, 1976.

La seconda parte del titolo, invece, mette in relazione la pittura-azione di Beato Angelico con la cocaina: “Cocaina-Frà Angelico è il rivelatore di un ‘quasi’ dell’uno e dell’altro che si influenzano nella ricerca del paradiso: il viaggio”<sup>225</sup>. L’azione di Gina Pane si è ispirata al *Cristo Deriso* (1438-1440) di Beato Angelico: un affresco al cui centro troviamo un Cristo bendato che evoca la visione introspettiva del soggetto imposta dall’occultamento della vista.

Avrebbe potuto Beato Angelico dipingere qualcosa come uno stato di coscienza alterato da una presunta dimensione mistica ed estatica allo stesso tempo prendendosi ogni libertà dall’iconografia religiosa? E in ogni caso sarebbe stata la sua o quella di Cristo?<sup>226</sup>

Dunque, quest’opera presenta una struttura molto articolata da un punto di vista sia visivo, ma anche gestuale e narrativo.

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l’essere e oltre*. Gina Pane, *io mescolo tutto*, cit.

Nella prima fase dell'azione, l'artista è al centro dello spazio, seduta su uno sgabello ed è posizionata in modo tale che il suo corpo formi una diagonale. Con il braccio sinistro si tiene in equilibrio; con la mano destra regge un cucchiaino colmo di polvere bianca. Insieme a lei, in scena ci sono due performer seduti agli estremi di un tavolo con le braccia conserte e il volto coperto di bianco; alternano momenti di stasi a scambi di palleggi a ping-pong. Successivamente,

Gina Pane è sdraiata supina sul pavimento, con le gambe piegate e i piedi appoggiati contro una lastra di vetro rettangolare posta nell'angolo destro della stanza. Le sue mani si muovono all'altezza del petto. Poi, all'improvviso, le luci si spengono e l'artista con un colpo secco dei piedi rompe il vetro in mille pezzi, producendo un forte rumore. Quando le luci si riaccendono Gina Pane è a terra in posizione fetale. Si alza e si dirige verso un angolo della stanza dove inizia a giocare con una delle cassette che si trovano sul pavimento. Dopo questa azione si siede a gambe incrociate in posizione raccolta, andandosi a collocare davanti a una lampadina, posta all'altezza dei suoi occhiali, che emette una luce azzurra. In seguito, si avvicina al piccolo villaggio di cassette in miniatura e con la mano sinistra ne afferra una rossa. Nella mano destra stringe la lama di un rasoio con la quale si incide l'avambraccio "disegnando" un triangolo rosso. Infine, porta il braccio ferito davanti agli occhi coprendoli e mostrando al pubblico i due rivoli paralleli di sangue che sgorgano dalla ferita<sup>227</sup>.



---

<sup>227</sup> Ibidem.

*Figura 17 - Gina Pane, Io mescolo tutto, 1976.*

Oltre a Beato Angelico, in quest'opera troviamo un rimando anche a Kazimir Malevič, che ha giocato un ruolo chiave nella formazione di Gina Pane. Nella reiterazione del motivo triangolare, troviamo il rimando all'orizzonte filosofico della ricerca di Malevič.

Tra i due si giocano così assonanze e differenze riguardo al riferimento alle due forme geometriche, alla materia su cui sono iscritte (la tela, un corpo), ma anche al fatto che questi due gesti (pittorico e fisico) rivelano diversi gradi di integrazione del pensiero nella materia, svelando il forte dualismo tra queste due dimensioni<sup>228</sup>.

Incidendo una forma triangolare, l'artista allude al simbolo della propria sessualità femminile, come afferma lei stessa: “un triangolo della forma simile al mio sesso ma esso stesso di carne (nozione di pittorialità trasformata in perforazione dell'essere)”<sup>229</sup>. Questo concetto di perforazione dell'essere, evocato da lei stessa,

[...] si sposa con il gesto fisico della ferita che rappresenta un'apertura verso l'altro, l'esterno, ma anche uno scavare a fondo, all'interno, per entrare in uno stato profondo della psiche, passando attraverso la rottura del vetro-cornice che idealmente è anche una soglia tra razionale e irrazionale, conscio inconscio, e che potremmo definire come un primo tentativo di “defenestrazione dell'io”<sup>230</sup>.

La rottura del vetro che precede il taglio e il taglio stesso non rappresentano, come già sottolineato, l'obiettivo dell'opera, nonostante siano i due momenti di forte intensità, ma sono segni che compongono un linguaggio condiviso che va oltre la parola all'interno di un'atmosfera ieratica<sup>231</sup>.

Quella appena presentata è solo una breve selezione di opere di questo genere. Altre eventualmente includibili sono: *Trasfert* (1973), in cui il suo corpo è stato straziato da schegge di vetro; *Action Mélancolique 2 x 2 x 2* (1974) in cui si taglia l'orecchio ed esplora la malinconia attraverso l'evocazione della relazione di coppia; *Laure* (1977),

---

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem.

in cui Pane si infila nell'avambraccio sinistro degli aghi da cucito con dei fili colorati mentre, contemporaneamente, una collaboratrice scrive un testo.

## CAPITOLO TERZO

### Il dolore non percepito di Marina Abramović

#### 3.1 Introduzione a Marina Abramović

Le *performance* di questa celeberrima artista, autoproclamatasi nonna della *Performance Art*, sono caratterizzate da chiarezza concettuale, concentrazione fisica, complessità emotiva e spiritualità persistente<sup>232</sup>. Per Abramović è proprio la spiritualità la chiave: “I also don’t believe in Beuys, that living through art we can change society. I really think that deep spirituality is the real key, and not art. Art is one of the tools, but not the only one”<sup>233</sup>. La durezza dei suoi lavori nei confronti del corpo è stupefacente, soprattutto in riferimento alla sua carriera, particolarmente lunga.

This is an exceptional rare accomplishment in any medium, but especially so in one where the body is called upon to enact demanding physical events, the psychophysical strain of which causes most artists to stop performing within a decade. [...] Her actions, images and sculptures are direct, uncluttered, honed to emotive essence, steeped in historical conscience, research and personal experience. Her art is unrivalled in its unique representation of the interesection of an artist’s life and life situated in the world around it and in energetic relation to its viewer<sup>234</sup>.

Nel 1992, Abramović inizia a progettare *The Biography*, un lavoro non finito (*performance-in-progress*<sup>235</sup>) in cui sintetizza la sua vita attraverso una lista di date con relativi eventi; successivamente, abbinerà alcuni estratti di altre *performance*. La sua storia è raccontata, in quest’opera, con una franchezza sorprendente.

’46 Born in Belgrade. ’48 I refuse to walk. ’50 Fear of dark bedroom. [...] ’53 First jealousy attack. [...] ’57 Traumas: dreams of jumping out the window. ’59 Prents divorce. ’60 Unhappiness. First migraine attack. [...] ’62 First exhibition. [...]’65 Father gives me a pistol for my birthday. Teaches me to shoot. Games with knives. [...] ’69 I don’t remember. ’72 I start using my body as material, blood, pain, watching major operations in hospitals. Pushing my body to its physical and mental limits. [...] ’75 Meeting Ulay, strong attraction. ’77 Male

---

<sup>232</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 34-95, qui p. 94.

<sup>233</sup> M. Abramović, C. Thompson, K. Weslien, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, 28(1), 2006, pp. 29–50, qui p. 30. <http://www.jstor.org/stable/4139995> [ultimo accesso 18 dicembre 2023].

<sup>234</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., qui p. 94.

<sup>235</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, M. Abramović, B. Pejić, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998, pp. 26-40, qui p. 26.

and female energy are united to produce hermaphroditic state of being. '79 Fear of nature, acceptance of nature. Gobi Desert, Thar Desert, Sahara. '80 Mental transformation. Stillness. [...] '89 Growing my hair, buying my own house. Need for change, laughter, pleasure, and glamour. Bye bye togetherness. Bye bye intensity. Bye bye Tibetans. Bye bye solitude. Bye bye danger. Bye bye jealousy. Bye bye unhappiness. Bye bye tears. Bye bye Ulay. [...] '94 Working with rats. Meeting mother and father again. Illusions and disillusion. More and more migraine attacks. Over worked and over-exposed. I'm tired... I want to go away somewhere so far that I am unreachable by fax or telephone. I want to get old, really really old, so that nothing matters any more. I want to understand and see clearly what is behind all of this. I want not to want anymore. I'm looking at you. You are looking at me. This is not the past. This is not the future. This is here and now<sup>236</sup>.

Nei pronunciamenti dell'artista in quest'opera, Kristine Stiles ritrova una coerenza, una sorta di causalità, tra gli avvenimenti della sua vita e la sua arte, in particolare per quanto riguarda la sua gioventù in Jugoslavia, dove il controllo del suo corpo richiedeva anche una sottomissione mentale che rispettasse la vigente cultura titoista<sup>237</sup>, dedita a eroismo e sacrificio, a cui lei è legata e che ha dato forma alle sue relazioni, alla morale pubblica e all'etica personale.

An understanding of her work depends in part upon learning that although she internalized the necessity for adherence to severe disciplinary measures at home and to communist principles in the public sphere, Abramović also externalized their psychosomatic affects in body actions for others to witness<sup>238</sup>.

La sua famiglia ha avuto un ruolo fondamentale nella forgiatura del suo carattere e della sua produzione. Nata e cresciuta a Belgrado, nel pieno degli anni titoisti della Jugoslavia, in una famiglia di partigiani comunisti, l'affetto materno le è sempre stato negato. La madre aveva una personalità dominante ed esigente, e si è posta con rivalità nei confronti della figlia per moltissimi anni, anziché con supporto. L'antagonismo delle due ha riguardato anche un tema che diventerà fondamentale per l'artista, ovvero la sopportazione del dolore. Il mancato affetto materno e la rivalità hanno rappresentato una ferita mai rimarginata in Abramović, che si chiederà per sempre il motivo di questi comportamenti.

---

<sup>236</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., qui p. 34.

<sup>237</sup> Per un approfondimento sulla Jugoslavia titoista rimando a V. Pavlović, *TITO. L'artefice della Jugoslavia comunista*, Catanzaro, Rubettino, 2023; B. Pejić, *And Now, Let's Remember... Yugoslavia*, in in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 258-267; I. Bozić et al., *History of Yugoslavia*, 1974, New York, McGraw-Hill.

<sup>238</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., qui p. 34.

Abramović's work is thoroughly infused with her effort to cope with such conditions. [...] Abramović transformed the absence of such love into inspired and moving imagery whose distinguishing fierce and forceful character is accomplished through the very behaviour that her mother had taught her: disciplined restraint<sup>239</sup>.

Nel 1976, Abramović decide di diventare un soggetto nomade o “diasporic Second Worldist”. Il fatto che il suo Paese natale sia stato devastato dalla guerra è diventato un fattore di influenza nei suoi lavori<sup>240</sup>. L'utilizzo del corpo come materia prima della sua arte e come dialogo diretto di energia con il pubblico è, come noto, un segno distintivo del suo lavoro e rappresenta il retaggio della *Body Art*, di cui lei è, senza alcun dubbio, tra i pionieri a livello globale. Secondo Stiles, Abramović ha contribuito a stabilire alcuni dei criteri estetici di quest'arte:

[...] the use of the body as a tool; the body's physical action as a primary form of visual communication; bodily endurance of physically painful events to visualize psychic pain; the body as a medium for understanding space, time, duration and memory; the body as a witness to history and a vehicle for offering corporeal testimony to psychological, social, cultural and political experience; the body as an intermediary for psychophysical exchange of energy with other bodies; and the nude body as a medium through which somatic conditions of truth may be sought and visualized<sup>241</sup>.

Nel tempo, Abramović è stata in grado di arrivare ad uno stato di autocontrollo mentale che deriva da flussi di energia fisica, utilizzando il suo corpo e la sua mente come agenti di questo cambiamento, con una disciplina che ricorda il rigore monastico o militare<sup>242</sup>. Fondamentali sono state la meditazione e la spiritualità, che le hanno permesso di esplorare a fondo il concetto dell'*hic et nunc*. Durante la sua vita, Marina Abramović ha conosciuto e studiato molte religioni e credenze tra le più varie, da quelle del Sud America a quelle asiatiche. “Le sue opere appaiono ora come il frutto di una preparazione che ricorda quella dei gimnosofisti, degli yoghi, dei fachiri e di tutti coloro che hanno sottoposto il proprio corpo a forme di disciplina che, già in sé, potevano essere considerate come insegnamenti spirituali”<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 51.

<sup>240</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, cit., p. 26.

<sup>241</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 34.

<sup>242</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 208.

<sup>243</sup> Ivi, p. 206.

Westcott riassume in queste righe lo spirito di questa artista:

In *Nightsea Crossing*, una serie di *performance* realizzate con l'artista tedesco Ulay, suo ex compagno, i due, seduti ai lati opposti di un tavolo, si fissavano ininterrottamente per sette ore senza mai muoversi. Abramović spiegò che arrivava sempre il momento in cui – tormentata dai crampi alle spalle e alle gambe e inorridita all'idea del suo corpo costretto all'immobilità per delle lunghe ore – pensava che sarebbe morta. 'Okay, muoio, e allora?' diceva a sé stessa. A quel punto era in grado di continuare. Tra il 1981 e il 1986 Abramović e Ulay presentarono *Nightsea Crossing* novanta volte<sup>244</sup>.

Quest'opera, e soprattutto il numero di ripetizioni di questa, condensano in breve tutto lo spirito e la grandezza di questa artista che non ha mai, neanche una volta, interrotto un suo lavoro.



Figura 18 – Marina Abramović e Ulay, *Nightsea Crossing*, 1982.

Secondo Vettese, il merito da riconoscere a questa artista è quello di

avere saputo definire meglio di altri la *performance*: una tecnica che non è improvvisazione e che si rende necessaria solo quando l'opera nasce per favorire – o addirittura è costituita da – un flusso di energia che da fisica diventa

---

<sup>244</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Monza, Johan & Levi Editore, 2011, p. 18.

autocontrollo mentale, secondo una disciplina che ha il rigore di una regola militare o monastica<sup>245</sup>.

Secondo Kristine Stiles, l'arte di Abramović ha saputo collegare un fatto privato a questioni sociali, un corpo privato che diventa corpo sociale, senza mai dichiararsi apertamente politicamente *engagé* e senza rendere l'arte una *mimesis* perfetta della realtà:

In her art, Abramović deploys the body as an index of experience embedded in and shaped by public and private relations and events. While ritual is widely acknowledged in her performances, most viewers and critics have missed her work's outwardly directed social content. Setting art the task of visualizing the interconnection between the individual and collective, Abramović has realized what few performance artists have achieved: the ability to focus corporeal action on the social conditions of the historical body in its cultural circumstance without claiming to be politically active. [...] the principal material of such a practice is the artist's body, and its site is the social body. Her performances translate history into art while not permitting either art or history to become mimetic of the other, and without identifying with political movements (especially pronounced in this regard is Abramović's disavowal of being a feminist while supporting feminism). Abramović's art also embarks on a journey of energy and mind but does not abandon commitment to the body, matter, collectivity or history, drawing viewers into visual actions and participation with objects in ways that elicit dynamic creative energy as it metaphorically determines the world and metonymically connects experiences and events to biography. Such are the aesthetics of truth setting itself to work<sup>246</sup>.

In Abramović, dunque, si trova un'arte non strettamente mimetica della realtà, ma sicuramente profondamente segnata e legata alla verità dei fatti. L'energia della mente è ciò che rappresenta il vero motore di questa inesauribile forza che le ha permesso di divulgare messaggi potenti, senza mai perorare apertamente specifiche cause.

### **3.2 Dolore, pericolo e sopportazione in Marina Abramović**

Abramović visse la prima esperienza di convivenza e sopportazione del dolore durante l'adolescenza, in cui terribili emicranie la colpivano settimanalmente. Il dolore era lancinante e non aveva a disposizione metodi analgesici, allora

[...] anziché contorcersi o ansimare in preda all'ansia, si allenava a stare perfettamente immobile in posizioni particolari [...]. Le emicranie erano per Marina un'occasione di traumatica scoperta esistenziale: le consentivano di

---

<sup>245</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., pp. 207-208.

<sup>246</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 52.

conoscere il suo corpo come puro veicolo di sofferenza, un contenitore in cui la vita non era nient'altro che castigo<sup>247</sup>.

Adrian Heathfield ha intervistato Marina Abramović in occasione della grande mostra retrospettiva tenutasi a Palazzo Strozzi nel 2018. In questa intervista spiega come lei sia riuscita, negli anni, a mettere in mostra questo tipo di opere, senza mai indietreggiare davanti alla sofferenza.

AH: Watching *The Artist is Present*, it is very clear that you spent a very long time in an utterly exhausted place; you reached an absolute limit, but somehow you are still continuing. What is it that you find in those experiences that is so generative?

MA: I call it liquid knowledge. When the body is exhausted you reach a point where body doesn't exist anymore. Your connection with a universal knowledge is so acute. It's not even awareness: things come to you, an avalanche of deep understandings, of life on this planet, of simply being here. You can't put it in words. Somehow clarity is there. There is a state of luminosity. You really need to prepare the body and mind for this kind of understanding. It's such a difficult task to actually get there. It's rare, but artists and scientists sometimes have this. It's something I can't explain, like a divine knowledge but it's not religious. I believe in that kind of energy that is so subtle that our own energy obstructs its entrance. Only when you exhaust your own energy can it enter and become that kind of realization. It gives an immense feeling of tranquillity. I enter it through pain<sup>248</sup>.

Nella stessa intervista, Abramović ha anche dichiarato che

[...] the moment when you know the pain is so unbelievable, you say I can't take it anymore, I am going to lose consciousness, that's the moment pain has disappeared and everything changes. Pain is the door of secrets. That's why shamans' rituals in many different cultures deal with extremely painful experiences – cutting, bleeding, piercing, burning, burying – to get to that point and learn from that. The similarity between human rituals and performance art: it's transformative<sup>249</sup>.

Il rapporto dell'artista con il dolore, come si evince dalle sue parole, ruota intorno al superamento di esso. C'è un limite da raggiungere che, una volta raggiunto, permette di annullare la sensazione di sofferenza per raggiungere un luogo altro, in cui il dolore

---

<sup>247</sup> Ivi, p. 42.

<sup>248</sup> A. Heathfield, *Liquid Knowledge. Marina Abramović in Conversation with Adrian Heathfield*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 42-50, p. 50.

<sup>249</sup> Ibidem.

sparisce e si arriva in una zona segreta e vera, che causa una trasformazione in chi ne fa esperienza.

Per raggiungere questo stato, però, l'artista deve prima porsi in una situazione di pericolo. In un'intervista del 2008 di Klaus Biesenbach, Abramović ha dichiarato che per lei il pericolo è molto importante perché

[...] it brings me to the point of the here and now, to the present. Your mind escapes every second. Every time we link, there is another thought. So to stop time, to just be in the present, you have to be in an extreme, dangerous situation. That's why I stage situations where I have to do some dangerous things – so that the public and I are in the space at the same time<sup>250</sup>.

Il dolore è conseguenza del pericolo. Nella stessa intervista, l'artista dice che

[...] pain is the same thing. You see, there is so much secret knowledge being preserved, because pain is like a door. You have to enter through the pain into that other space. That is what all superstition is. That's why Aborigines at ceremonies will literally become clinically dead in order to understand what is behind all these things. Our minds will try everything to mislead us and say, 'No no, this is painful. I can't do it'. And actually when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can do anything. You can stop the pain, you can remove it from your consciousness<sup>251</sup>.

Un'osservazione che Biesenbach, a ragion veduta, muove riguarda il dolore provato da chi è costretto da una malattia. Secondo Abramović la situazione, in quel caso, è molto diversa. Nelle situazioni in cui si mette lei, il dolore è attivamente ricercato al fine di capire cos'è e come la mente e il corpo funzionano. Ricorda anche che molti riti religiosi includono dolore, come la chiesa cattolica e quella ortodossa, ma la tortura non è qualcosa che vuoi attivamente sopportare; come non lo è il dolore provocato da una malattia. I rimandi all'iconografia cristiana, come i martiri e le autoflagellazioni, sembrano essere molto presenti nell'opera dell'artista.

KB: Do you need to feel the pain?

MA: VALIE EXPORT said a very interesting thing. She said that if I inflict pain on myself in order to liberate myself from the fear of pain, then pain is okay. That's a really good statement. So I somehow become friends with pain. I don't need to inflict it anymore. That's why I did *The House with The Ocean View*. But there is another type of pain that has something to do with mental limits, about which there is so much more to learn. But the reason for me that other religions

---

<sup>250</sup> K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 8-30, qui p. 21.

<sup>251</sup> Ivi, p. 22.

and rituals and ancient civilizations are so interesting is that they master the body in so many ways. I mean, if you go to the East, there is total control. They can stop blood circulation. They can create such a heat in an extremely cold environment - minus twenty degrees - that they can sit naked on the snow and melt it or dry wet towels on their shoulders. I see myself as a bridge going to the East to get the knowledge and going to the West to transmit it in the form of performance. People don't go to the temples anymore. They go to the museums. And to me performance can be a great tool to create some kind of platform for that kind of experience<sup>252</sup>.

Il celebre filosofo Arthur Danto crede che, nel tentativo di cercare sempre situazioni di pericolo per l'arte, Abramović sia alimentata da una paura che può dare dipendenza. Nell'intervista a Thomas McEvelley ha ammesso che per lei, fin da quando era in Jugoslavia, l'arte era una questione di vita o di morte, per cui le sue opere, fin dal principio, non hanno escluso la possibilità di morire durante l'azione.

As a general rule, this feeling is not part of normal aesthetic experience. It is rather the feeling one gets in driving at breakneck speeds [...]. The possibility of dying was part of what drew her to this art, and the taste of death that daredevils speak of must have given her a sense of pressing against limits and overcoming them, and changing the parameters of her life<sup>253</sup>.

Per Danto, l'arte che superava limiti, metteva in pericolo la vita degli artisti, o usava il corpo in maniere inedite, è un'arte *disturbante*, in quanto il disturbo ne è la caratteristica principale.

Artists who engaged in it were not just reacting to Minimalism or Conceptualism. It was rather a manifestation of deep changes in the culture as a whole, a perturbation that rumbled through civilization, and to which young people were particularly susceptible. It took the form of hostility to the generation before theirs, and responsible for the wars and inequity that defined the world they were about to inherit<sup>254</sup>.

Nella *performance Rhythm 10*, il suono proveniente dall'azione veniva registrato e ripetuto, mentre veniva ripetuta anche la *performance* stessa: la violenza era lì convertita in una metafora musicale legata al ritmo che richiama il fatto che la madre la costringeva a suonare il pianoforte anche se non aveva orecchio.

Re-playing that obligation in its most painful literal manifestation, Abramović punished the fingers that struck the notes without joy or talent for what she

---

<sup>252</sup> K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, cit., qui pp. 22-25.

<sup>253</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, in K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010, pp. 29-35, qui p. 31.

<sup>254</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, cit., p. 31.

perceived to be their clumsy failure. This aesthetic of pain visualized somatic memory of emotional suffering disengaged from the source of its wound, even though Abramović has insisted, 'I was never interested in shocking. What I was interested in was experiencing the physical and mental limits of the human body and mind. I wanted to experience these limits together with the public. I could never do this alone'<sup>255</sup>.

Secondo Stiles, Abramović rappresenta la perfetta sintesi di due eredità dell'arte europea a partire dagli anni Cinquanta. Da un lato troviamo uno stile espressionista che deriva dalla combinazione delle influenze di Georges Mathieu e Yves Klein, dall'altro troviamo gli Azionisti Viennesi e Joseph Beuys, che arrivavano dalle esperienze di Fluxus e degli happening. All'inizio degli anni Settanta questi impulsi sono convertiti nella *Body Art* "whose means were increasingly spare (reflecting the aesthetic of Arte Povera and Minimalism) but whose content became explosive"<sup>256 257</sup>. Infatti, da un lato, troviamo un approccio espressionista all'uso del corpo per cui questo diventa un mezzo per articolare un dolore visuale e, contemporaneamente, un mezzo per alleviare dei sintomi psicosomatici. Dall'altro lato, specialmente nel periodo di collaborazione con Ulay, le *performance* sono diventate minimali. In quegli anni, i due hanno compiuto numerosi viaggi alla ricerca di popoli indigeni e leader spirituali che avessero un particolare rapporto con il dolore:

[...] much later, when I got into other cultures, when I went to Tibet, met the Aborigens and was also introduced to some Sufi rituals, I saw that all these cultures pushed the body to the physical extreme in order to make a mental jump, to eliminate the fear of death, the fear of pain and of all the body limitations with which we live. We in the Western society are so afraid. Performance was the form enabling me to jump to that other space and dimension<sup>258</sup>.

Bojana Pejić crede che l'autolesionismo sia il veicolo attraverso cui questa artista raggiunge uno stato in cui la mente è libera dal dolore. Nonostante ciò, Pejić non colloca il dolore di Abramović nel contesto iniziale del suo tentativo di offuscare la sofferenza emotiva, ma piuttosto nella visione retrospettiva del suo stesso processo, acquisito nei viaggi spirituali e mappato sulla sua abitudine di usare il dolore per

---

<sup>255</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 64.

<sup>256</sup> "I cui mezzi erano sempre più parsimoniosi (riflettendo l'estetica dell'Arte Povera e del Minimalismo) ma il cui contenuto diventava esplosivo".

<sup>257</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 65.

<sup>258</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 65.

dissociarsi. Per capire però la totalità dell'opera di questa artista, è necessario avvalersi di entrambe le prospettive<sup>259</sup>.

As a performance artist, I faced enormous obstacles, and one of the biggest obstacles was my own mind. I don't see it as real but more like an echo of the universal mind. It's a feeling, which you have best when you force your body to experience pain. Essentially, you're causing the physical pain in order to define limits and to increase those limits to the maximum. Senses are inherent to the mind, senses are a part of the mind, they are not independent. Once your state of mind emerges and is expressed through senses, you cannot stop the process. But I want to stop it, to control it, to have power over my own mind<sup>260</sup>.

I commenti di Abramović evidenziano una storia di privazione emotiva i cui effetti includono forme di autolesionismo come tagli, colpi, bruciature, auto avvelenamento. L'autolesionismo spesso diventa compulsivo, uno sforzo di dipendenza per gestire l'ansia, il disprezzo di sé, il perfezionismo e il dolore psichico. Il tentativo di sfuggire al corpo è una risposta dissociativa che produce un effetto mentale simile a quello del dolore autoinflitto, poiché il corpo che soffre è un corpo senza linguaggio verbale, anche se il linguaggio del dolore è visivamente espressivo. Questo tipo di arte è diventato, per l'artista, un modo per fuggire.

Marina Abramović non si è mai espressa apertamente in favore della causa femminista. Durante l'intervista con Biesenbach, alla domanda "lei si considera, o si è mai considerata, un'artista femminista?" la risposta è stata "[...] assolutamente no, mai"<sup>261</sup>. In un'intervista rilasciata nel 2021, ha dichiarato che è consapevole delle difficoltà e disparità che le donne sono costrette a sopportare sul luogo di lavoro. A loro, consiglia di non lasciarsi impaurire e farsi guidare da intuito e cuore, e di non cedere a compromessi<sup>262</sup>. Nel suo lavoro, però, c'è un evidente rimando. "Marina Abramovic lavora con il dolore corporale e il suo tentativo di ovviarlo senza l'uso dell'anestesia, a differenza di Orlan, che manifesta di essere completamente contraria al dolore e a favore dell'anestesia"<sup>263</sup>. Come analizzato nel Capitolo Secondo, anche Gina Pane ha rifiutato l'uso dell'anestesia. Queste tre artiste impugnano il canone estetico femminile

---

<sup>259</sup> Ivi, pp. 65-66.

<sup>260</sup> M. Abramović, V. Abramović, *Time-Space-Energy or Talking about Asystemic Thinking*, in M. Abramović, B. Pejic, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998.

<sup>261</sup> K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, cit., p. 20.

<sup>262</sup> F. Amè, *Marina Abramović «Dimmi di no»*, in "Vanity Fair", 24 luglio 2021 <https://www.vanityfair.it/show/agenda/2021/07/24/marina-abramovic-dimmi-di-no> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

<sup>263</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), cit., p. 31.

dominante negli anni Settanta (ma anche in precedenza e successivamente). Abramović lo fa in particolare con l'opera del 1975 *Art must be beautiful, artist must be beautiful*, durante la quale si spazzola i capelli con gesti nervosi e violenti. L'azione termina quando si ferisce il viso e si strappa i capelli, in preda di un attacco di tricotillomania. Oltre a sensibilizzare sul tema della bellezza femminile come canone imposto, l'opera vuole scoprire la fragilità della carne e la capacità di resistenza del corpo<sup>264</sup>.

Le parole eccesso, trasgressione, automutilazione, superamento del dolore, fanno parte del lavoro di Abramović fino al punto esatto in cui la carne marcata o lacerata diventa il modo migliore di denunciare l'orrore, portando il corpo umano al limite delle sue possibilità di resistenza fisica<sup>265</sup>. Pejić evidenzia un fattore molto rilevante per quanto riguarda il dolore nell'arte di Abramović: la sofferenza c'è, ma non si vede. Secondo lui, il corpo che vediamo/recepiamo in una *performance* ha una doppia valenza pubblica: è visibile durante la vita pubblica e lo è anche come scenario di *performance*. Effettivamente, sia nei lavori da solista che in quelli con Ulay, non sono mai stati mostrati dei segnali evidenti di sofferenza. Addirittura, durante *Rhythm 4* (1974) l'artista ha perso i sensi più di una volta a causa del getto di aria calda che continuava a soffiare al viso sempre nello stesso punto e con la stessa intensità, ma ciò non è stato notato dal pubblico.

Her performances implying self-infliction of physical pain, like *Rhythm 10* or *Dissolution* (1997) deal precisely with a state of the human body which remains unseen in life, which is unsharable, sometime even unnamable: this is the sensation of physical pain. Pain is not only something that most of us, Marina Abramović included, would rather avoid personally experiencing in life. Not only this: the manifestation of others in pain is unbearable as well, like the human scream with which Abramovic worked in the performance *Freeing the Voice* (1975). Our inability to hear someone screaming in pain is the reason that the scream is a frequent theme in visual arts (painting, sculpture, photography or silent film) but is mainly suppressed in media or arts dependent on audio representation (radio, talking pictures, television or video art)<sup>266</sup>.

Nel suo importante libro *The body in pain*, Elaine Scarry ribalta la tipica concezione del concetto cartesiano, il *Cogito ergo sum*:

---

<sup>264</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, cit., p. 31.

the notion that everyone is alike by having a body and what differentiates one person from another is the soul or intellect or personality can mislead one into thinking that the body is “shared” and the other part is “private” when exactly the opposite is the case. The mute facts of sentience (deprived of cultural externalization) are wholly self-isolating. Only in the culture of language, ideas and objects does sharing originate<sup>267</sup>.

Di fronte alle opere di questa artista, viene fuori una caratteristica propria dell'Occidente: il rigetto, da parte della cultura, del dolore. Come riporta Scarry, il dolore è, per sua natura, una avversità, e quindi, anche all'interno delle definizioni mediche, è descritto come qualcosa che non può essere sentito senza che si desideri non sentirlo<sup>268</sup>. Pertanto, quando Abramović si sottopone consapevolmente al dolore, si impegna a sbrogliare due convinzioni proprie del dualismo occidentale del soggetto parlante/vedente: il dolore fisico ha la capacità di distruggere il linguaggio, la parola, ossia la caratteristica che più si condivide nella cultura logocentrica; inoltre, come si può evincere dal detto “dolore accecante” (valido anche in lingua inglese: *blinding pain*), il dolore può annichilire anche la banale capacità di vedere<sup>269</sup>.

### 3.3 Opere

Lena Essling, in un saggio all'interno del catalogo della mostra *The Cleaner*, si è espressa in questo modo in merito al lavoro di Abramović:

Abramović works at the intersection between performing arts and visual arts, placing equal focus on physicality and temporality. Her work poses questions about power and hierarchies without being overtly political. At times the pieces ask us to let go of a linear understanding of time or the idea of autonomous individuality. And yet the self-as-subject-individual experience, personal responsibility – is central to her work. Questions about existence and art are brought to a head in ways that are provocative and moving. Her works probes the core of words such as loss, memory, being, pain, endurance, trust<sup>270</sup>.

---

<sup>267</sup> E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York e Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 256.

<sup>268</sup> Ivi, p. 290.

<sup>269</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, cit., p. 32.

<sup>270</sup> L. Essling, *The cloud in the room*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 24-33, qui p. 24.

Come si è già avuto modo di vedere nei capitoli precedenti, durante gli anni Sessanta la *Performance Art* stava nascendo e crescendo sia in Europa che in America. In Jugoslavia,

[...] for a young artist [...], domestic inspiration came from avant-garde theater and dance and internationally from artistic practice at the intersection of performance, film and objects [...]. There were, as Zdenka Badovinac has determined, no significant differences in the degree to which Western and Eastern body-art artists were making use of their nudity or shock value. They were differentiated by their sociopolitical contexts. To perform undressed or with unrestrained anarchisms is by definition a political act in a system of control and surveillance<sup>271</sup>.

Appena Abramović scopre la *performance*, vi si dedica interamente e fin da subito mostra di volersi spingere verso i limiti. Il primo limite che vuole esplorare è quello del dolore nel corpo umano. “She [...] repeatedly subjected herself to pain in order to open her senses, pushing beyond physical limitations to a higher state of consciousness”<sup>272</sup>.

Tine Colstrup individua due filoni del lavoro di Abramović che si riconoscono fin dalle prime opere: violenza fisica e spiritualità immateriale<sup>273</sup>. Nonostante tutti i dipinti della prima parte della sua produzione rappresentino spesso collisioni tra mezzi come camioncini, l’artista ha presto realizzato che “there was real energy only in actual, live collisions, and there were no shortcuts to the powerful exchanges of force that interested her”<sup>274</sup>.

La componente sacrificale della sua opera si è resa palese molto presto, quando, per esempio, ha ingerito grandi quantità di psicofarmaci, o quando si è lasciata svenire nel mezzo di una stella infuocata (*Rhythm 5*, 1974, [Fig. 19]) oppure, in maniera diversa, in *Balkan Baroque* [Fig. 20], presentata alla Biennale di Venezia nel 1997. Durante questa azione, Abramović ha lavato a mano un mucchio di ossa sanguinanti e, ben presto, marce, che l’hanno tenuta impegnata per giorni. Altri accenni a lavaggi con significati di purificazione sono presenti anche in opere precedenti (come *Cleaning the House* o *Cleaning the Mirror*): “[...] funzioni domestiche che [...] assumono nelle più

---

<sup>271</sup> Ivi, p. 26.

<sup>272</sup> Ibidem.

<sup>273</sup> T. Colstrup, *Key formulas painted out: collision and contemplation*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell’esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 34-41, qui p. 35.

<sup>274</sup> Ivi, p. 38.

varie religioni un significato simbolico, dal battesimo cristiano all'abluzione mussulmana, alle pulizie prescritte per la Pesah ebraica"<sup>275</sup>. In quest'opera è presente anche tutto il tumulto politico dei Balcani:

[...] translating family and nation into a visually magnificent work of art, *Balkan Baroque* pictured a woman cleansing death, flanked by narcissistic parents, aptly reflected in tubs of water, talking about themselves. This image communicates the very essence of aloneness [...]. *Balkan Baroque* rendered explicit what was implicit in *Cleaning the Mirror* and *Cleaning the House*: Oedipal representation must be read as metaphors of nationality and genocide, condensed and displaced in the wolf rat story [...]. In its psychologically insightful visualization of the aesthetics of pain, and collapse of private torment into public shame, *Balkan Baroque* may be compared to Goya's series *Disasters of War*<sup>276</sup>.

Da quando il Secondo Mondo, o corpo comunista<sup>277</sup>, è crollato nel 1989 a causa della guerra nell'ex Jugoslavia, molti esperimenti artistici degli artisti jugoslavi hanno trattato la storia dei Balcani, come osserva Pejić. Anche se, grazie a Derrida, si è appreso che non bisogna cercare la verità nell'arte, l'opera *Balkan Baroque* è sempre stata interpretata solamente come un lavoro che tratta del comunismo dei Balcani e della loro guerra. "If Marina Abramović imagined *Balkan Baroque* as a work 'telling' the truth, then this truth is common to all wars"<sup>278</sup>.

---

<sup>275</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 207.

<sup>276</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 34-95, qui p. 51.

<sup>277</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, cit., p. 26.

<sup>278</sup> Ibidem.



*Figura 19 – Marina Abramović, Rhythm 5, 1974.*



*Figura 20 – Marina Abramović, Balkan Baroque, 1997.*

*Rhythm 0* (Napoli, 1975) è una celeberrima azione in cui viene esplicitato al massimo il rapporto tra artista e pubblico e quanto questo sia fondamentale per la produzione stessa dell'opera, e non solo nella ricezione. L'artista si offriva al pubblico senza rispondere a nessuno stimolo; completamente passiva, aveva lasciato a disposizione del pubblico settantadue oggetti, da innocui a pericolosi, che potevano essere usati su di lei, che aveva detto di essere lei stessa un oggetto e che si prendeva piena responsabilità dell'azione. In *Rhythm 0* sembra venir fuori quel messaggio femminista che lei non ha mai apertamente abbracciato, ma da cui, anzi, ha preso le distanze<sup>279</sup>:

One photograph near the end of the performance depicts the artist, stripped to the waist by the public, eyes brimming with tears, holding a set of Polaroid pictures, which someone had taken of her during the event and placed in her hand. Again, [...] Abramović became the object, shadowing others' actions, shadowing the function of the objects, and shadowing her own photographic shadow. At one point, a man took the gun Abramović had left on the table and pointed it at her head, but the audience grabbed it and threw the bullet out of the window. The performance ended much later, precisely at 2 a.m., as Abramović had planned. Only then did she begin to move about on her own, a transformation from object to subject that frightened the audience, who "literally ran out of the space", she remembered, because "they could not stand me as person, after all that they had done to me". [...] *Rhythm 0* represents the ghost of a zero sum game in which one can only gain if another suffers an equal loss. Exhibiting the depravity to which most people will stoop when given control over another person, Abramovic was one of the few who maintained responsibility for, and dignity throughout, this action<sup>280</sup>.

Vettese commenta così quest'opera, con una vena di amara ironia:

[...] l'azione reca in sé la memoria dell'offerta sacrificale, da quella di Abramo e Isacco a quella, molto più reale, del corpo femminile quotidiano, fino a un'indagine nel sadomasochismo: di fronte alla possibilità di usare violenza che la donna concede, l'altro non riesce a tirarsi indietro; poiché la donna lo sa, non può proporsi solo come vittima ma deve anche, necessariamente riconoscere la sua non-innocenza<sup>281</sup>.

---

<sup>279</sup> Per un approfondimento in merito a questo punto rimando al paragrafo 4.2 e all'intervista di Abramović con Biesenbach (K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 8-30.)

<sup>280</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., qui p. 60.

<sup>281</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 207.



Figura 21 – Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1975.

Secondo Pejić, in quest'opera si può trovare una critica al prospettivismo<sup>282</sup>, anche se Abramović ha mantenuto una neutralità dal punto di vista ideologico. Nelle sue opere si può comunque ritrovare un po' di quel fermento sociale che ha caratterizzato gli anni Settanta. *Rhythm 0* in particolare riesce a dimostrare che l'utilizzo esclusivo dell'occhio umano, tradizionalmente il principale strumento per percepire l'arte, non è, per così dire, sufficiente. Ha chiesto al pubblico una reciprocità nella fruizione dell'opera, che non era raggiungibile solamente grazie alla vista: ha dichiarato che il suo corpo era un oggetto passivo; il pubblico si comportò di conseguenza. Questa

---

<sup>282</sup> Con prospettivismo si intende una dottrina filosofica secondo cui tutte le cose del mondo possono e devono essere analizzate da più punti di vista. Ogni punto di vista, necessariamente parziale e limitato, concorre alla comprensione della realtà. Per un approfondimento sul prospettivismo rimando a M. Collatuzzo, *Spunti sul cosiddetto "Prospettivismo" di Nietzsche. La scienza dal punto di vista dell'arte*, in "Treccani"; 25 marzo 2021, [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Prospettive/CSB\\_Collatuzzo.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Prospettive/CSB_Collatuzzo.html) [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

critica al prospettivismo, soprattutto al cosiddetto *male gaze* che è alla base teorica e pratica dell'arte femminista, è implicito – ma presente - in questo e in altri lavori di Abramović<sup>283</sup>.

Un elemento ricorrente nelle sue opere è la stella a cinque punte. Simbolo del comunismo e del socialismo di Marx e di Engels, la stella è stata adottata dalla Russia nel 1918 come simbolo dell'Armata Rossa. Prima della rottura della Jugoslavia, la stella era il simbolo al centro della sua bandiera. In generale, nelle nazioni comuniste la stella simbolizzava le cinque dita delle mani dei lavoratori, i cinque continenti in cui il comunismo poteva crescere e i cinque gruppi sociali che lo guidavano. In *Rhythm 5*, del 1974, l'artista si è sdraiata all'interno di una stella che era stata precedentemente cosparsa di petrolio e infuocata. In questa occasione, perse coscienza: un medico, fra il pubblico, se ne rese conto e la *performance* venne interrotta. In *Lips of Thomas* [Fig. 21], del 1975, ha mangiato un chilogrammo di miele, ha bevuto un litro di vino rosso, successivamente ha frantumato il bicchiere di vetro con la mano, si è poi flagellata; infine, si è sdraiata su una croce di ghiaccio, sopra di lei, un riscaldatore che puntava sulla stella che si era incisa sul ventre<sup>284</sup>. “Thus the star that Abramović cut onto her body confirmed the centrality of the state and the ideology that had so profoundly shaped her and to which she had pledged the first twenty-four years of her life”<sup>285</sup>. In questa *performance* si può riscontrare una similitudine formale e concettuale con l'azione di Gina Pane *Action Psyché (Essai)* del 1974. Gina Pane si incise quattro tagli attorno all'ombelico che formavano una croce “evidenziando in questo modo chiare connotazioni religiose che sono in contrasto con la stella a cinque punte che Abramović iscrive sul suo ventre”<sup>286</sup>. Aguilar García interpreta in questo modo il rapporto tra le simbologie delle due *performance*:

L'uso di abiti bianchi quando l'artista eseguiva i tagli simbolizzavano la neutralità [...] ed è in contrasto con i vestiti scuri di Abramović. La metafora della croce sanguinante simbolizza l'unione tra la vita, rappresentata dall'omphalos o cordone ombelicale annodato che costituisce l'ombelico o la morte, rappresentata

---

<sup>283</sup> B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, cit., p. 30.

<sup>284</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., qui p. 56.

<sup>285</sup> Ivi, p. 57.

<sup>286</sup> T. Aguilar García, *Estetica del dolore*, cit., p. 35.

dalla croce [...]. Simbolo della croce che è anche presente nell'azione di Abramović<sup>287</sup>.

Durante le due ore di *performance* ha sopportato caldo, dolore e sanguinamento estremi. Secondo Danto, alcune culture primitive le avrebbero riconosciuto dei superpoteri, ma forse glieli dobbiamo comunque riconoscere noi oggi<sup>288</sup>. Sempre secondo il filosofo, il sacrificio richiesto dalla *Performance Art* non è richiesto da nessun'altra arte. E non è facile neanche esserne testimoni. Sebbene lontana dalla cultura cristiana, Danto rivede in quest'opera lo scopo cristiano di permettere alla realtà di esperire la potenza delle immagini e di creare un legame tra il pubblico e il performer attraverso l'arte che usa il corpo. Con la conseguenza che il performer debba sopportare tutto ciò che coinvolge i sentimenti delle persone, soprattutto in *performance* come queste che si spingono verso l'estremo.

The audience understands through seeing. It suffers with the suffering of the performer. Why performers would do it for reasons weaker than those of religion is difficult to understand. But that must explain danger and the excitement promised by the medium. Small wonder that a young intense woman like Marina Abramović in the early seventies must have felt that only performance could give her what she needed as an artist. But she also discovered that she was protected by the mode of performance itself, as a kind of anesthetic, that enabled her to endure extremity<sup>289</sup>.

---

<sup>287</sup> Ibidem.

<sup>288</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, in K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010, pp. 29-35, qui p. 32.

<sup>289</sup> Ivi, p. 33.



Figura 22 – Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975.

Le opere di Marina Abramović hanno una forte componente temporale. Nelle prime *performance*, spesso era presente un metronomo. In generale, è conosciuta per *performance* di lunga e lunghissima durata. Nell'intervista con Biesenbach è stato affrontato anche questo tema, il quale le ha chiesto quando ha iniziato a rappresentare il tempo attraverso il suono; Abramović ha ricollegato questo evento con l'opera *Rhythm 10*:

I think I did this most consciously in *Rhythm 10* (1973). *Rhythm 10* wasn't just about playing with knives in between my fingers. There were two tape recorders. One recorded the sound of the first performance, and every time I cut myself, I changed the knife and rewound the entire tape. Then I would play it and while listening to the first sound I would concentrate and repeat the action by cutting myself exactly at the same time. I only missed it twice. And then I had a second tape recorder with the doubled sound. So the idea was to find out if I could put together past and present, including the mistakes. The mistake synched together, which was such a crazy concept, if you think about how impossible it is. But I was always thinking about the past and the future, and then about the present. All my new work now is about time. And it's about the fact that actually by being in the present you stop time - you don't think about the past or future, you're just there, with everything turned into that idea of here and now. I really can't recall the first time I thought about this. I only know that it was definitely the most clear for me in *Rhythm 10*. But there were two parallel ideas at that point. One was about time, but the other was really about consciousness and unconsciousness. I could not accept that a performance would have to stop because you lost consciousness. I wanted to extend the possibility, and that's why I made these two

pieces, *Rhythm 2* and *Rhythm 4* (1974), in which the performance continues even if the performer is unconscious. I didn't accept the body's limits<sup>290</sup>.



Figura 23 – Marina Abramović, *Rhythm 10*, 1973.

### 3.4 Abramović / Ulay

Ulay e Marina Abramović hanno formato uno dei sodalizi artistici più intensi della storia dell'arte. Ulay<sup>291</sup> inizia la sua carriera artistica come fotografo. Scatta spesso Polaroid con cui indaga il legame tra il corpo e l'identità. Presto si avvicina all'arte performativa, che gli permetterà di intraprendere il sodalizio artistico con Marina Abramović. Anche Ulay esplora, prima di conoscere Abramović, i limiti del corpo attraverso il dolore. “In *Rhythm 10* e *Thomas Lips* avevo imparato che il dolore è come una porta sacra da cui si accede a un altro stato di consapevolezza. Quando varcavi

---

<sup>290</sup> K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 8-30, qui pp. 13-14.

<sup>291</sup> Ulay, nato a Solingen nel 1943 e morto a Lubiana nel 2020, è lo pseudonimo di Frank Uwe Laysiepen.

quella soglia, si apriva un'altra dimensione. Anche Ulay l'aveva imparato, ancora prima di incontrarci"<sup>292</sup>. Credeva che la *performance*, grazie a questo accesso diretto al corpo, fosse il modo ideale per fondere l'aspetto etico dell'arte con l'espressione artistica, in quanto, secondo lui, l'estetica senza etica è solo cosmetica<sup>293</sup>.

I suoi primi lavori sono caratterizzati da tormento. Ulay l'ha giustificato dicendo che voleva uccidere il suo corpo prima che questo uccidesse lui. Il dolore in sé, in realtà, non è mai stato un fattore importante per Ulay<sup>294</sup>. Ha sempre respinto in modo categorico la domanda se provasse o meno dolore. Senza dubbio, l'interazione fisica delle opere lasciava, in lui e in Abramović, dei lividi, ma il dolore vero e proprio non lo provava:

[...] negli anni Settanta il dolore per noi non era affatto un tema da esplorare o da discutere. Le *performance* di Marina anteriori al 1976 erano incredibilmente dure; alcune nostre opere della serie *Relation Works* erano davvero impegnative. La regola non scritta nel nostro lavoro era che, a prescindere dal livello di sopportazione individuale, il quale ovviamente poteva essere diverso, ci saremmo fermati prima che la *performance* diventasse patetica. L'intenzione non era muovere il pubblico a compassione per noi o per il nostro dolore<sup>295</sup>.

Come Abramović, anche lui manifesta una capacità di superare il limite mentale del dolore. Durante un'intervista con Dominik Johnson ha infatti dichiarato: “[...] credo di avere la capacità di disconnettermi, per autocontrollo ma anche grazie al ‘potere della mente’. Ci sono portato, in qualche modo”<sup>296</sup>.

I due si conoscono ad Amsterdam, e presto decidono di iniziare la loro vita insieme a Praga, luogo a metà strada dalle loro città natali, terra franca senza nessun legame per entrambi. Negli anni Settanta – e in generale nelle avanguardie di inizio secolo - c'è stata una tendenza di far combaciare l'arte con la vita e la vita con l'arte. Con Abramović e Ulay, questa tendenza assume una densità ed una consistenza mai viste prima. Il loro sodalizio iniziato a Praga ha rappresentato l'inizio della loro prima opera

---

<sup>292</sup> M. Abramović et al., *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, cit., p. 107.

<sup>293</sup> D. Johnson, *Ulay. L'artista della fuga. Intervista con Dominik Johnson* (2014), in P. Martore (a cura di), C. Mu (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvecechi, 2018.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

d'arte: la loro vita di coppia<sup>297</sup>. Insieme, negli anni, hanno esplorato i limiti della sopportazione umana, della coscienza e della percezione.

Abramović and Ulay described themselves as having mutated into one organism, a two headed creature that performs its charged works around duality and symbiosis at exhibitions and festivals. Their performance were electric, unforgettable, and impossible to look away from. They shared an extreme ability to endure and a joint artistic vision to push their practice to the extreme<sup>298</sup>.

È quindi la loro sintonia a risultare un'arma vincente per questo duo artistico, che è disposto a spingersi sempre ed esplorare territori nuovi, essendo anche disposti a mettersi in pericolo.

Le numerose *performance* realizzate negli anni Settanta con il compagno Ulay, in cui veniva messo in scena uno scambio di urti, o di aria respirata, o di sguardi muti, parlavano dei legami collusivi che si creano all'interno di una coppia: il modo più comune in cui ci si può mettere in pericolo<sup>299</sup>.

Nei numerosi viaggi che hanno compiuto negli anni per imparare l'arte della meditazione, due volte sono andati a Bodh Gaya, in India, per esercitarsi nella meditazione Vipassana.

Abbiamo imparato a manipolarci senza movimento e a gestire il dolore senza tradire segni di disagio. Attraverso la meditazione s'impara a isolare le sensazioni corporee e a trasformarle in oggetti da analizzare ed eliminare. Perciò la nostra tecnica consisteva nel convertire il dolore in un oggetto mentale. Alla mente non piace essere ingabbiata<sup>300</sup>.

Una tra le opere più iconiche è *Relation in Space* [Fig. 22], messa in scena alla 38esima Biennale d'Arte di Venezia nel luglio 1976. L'azione era semplice:

[...] eravamo nudi, a venti metri di distanza uno dall'altra. Il luogo era un magazzino sull'isola della Giudecca, dove si erano radunati circa duecento spettatori. Ulay e io cominciammo ad andare l'uno verso l'altra. All'inizio molto piano: la prima volta, quando ci incontrammo, ci limitammo a sfiorarci; ma ogni volta aumentavamo sia la velocità sia la forza dell'impatto: e alla fine Ulay si scontrava con forza contro di me. Un paio di volte mi fece anche cadere. Avevamo messo dei microfoni vicino ai punti di impatto, per catturare il rumore

---

<sup>297</sup> L. Essling, *The cloud in the room*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 24-33, qui p. 27.

<sup>298</sup> Ibidem.

<sup>299</sup> A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 207.

<sup>300</sup> D. Johnson, *Ulay. L'artista della fuga. Intervista con Dominik Johnson*, cit.

della carne che sbatteva sulla carne. [...] In ciò c'erano un ritmo e una musicalità<sup>301</sup>.

Le fotografie di Jaap de Graaf hanno catturato immagini di due corpi snelli, i capelli fluenti, la tensione e attrazione tra i due, gli scontri pieni di energia. Questa azione catalizza tutto il magnetismo fra i due, l'attenzione magistrale, la loro grazia, il loro potere, la loro autorità. "Eravamo innamorati, avevamo una relazione molto intensa – e gli spettatori non potevano non percepirla"<sup>302</sup>. Gli scontri provocavano delle domande nel pubblico: "Perché ci scontravamo? Nella collisione c'era ostilità? Oppure c'era amore, o pietà?"<sup>303</sup>. Questa *performance*, a differenza di altre, non può essere ripetuta senza perdere un po' di queste caratteristiche, in quanto il momento creato tra loro due, il pubblico e la macchina fotografica è irrecuperabile. Come afferma Stiles, questo lavoro appartiene agli anni Settanta, "when the mere presentation of the nude body in a simple action within an art context could elicit authentic excitement and even awe as the public confronted for the first time the radical possibility of the body's visual, non-verbal, non-narrative communication"<sup>304</sup>. Non si può non essere d'accordo con Stiles quando afferma che *Relation in Space* è un evento insuperato nella storia della *Body Art*. James Westcott rileva che questa *performance* non era una gara di forza, in quanto chiaramente impari, ma "una verifica delle possibilità di mantenere un equilibrio instabile attraverso la ripetizione di una violenza moderata"<sup>305</sup>. In questo modo, i due ottennero una forza composita.

---

<sup>301</sup> M. Abramović et al., *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), tr. it. di A. Pezzotta, Milano, Bompiani, 2018, p. 105.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 34-95, qui p. 74.

<sup>305</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., p. 119.



*Figura 24 – Marina Abramović / Ulay, Relation in Space, 1976.*

L'anno in cui decisero di abbandonare una vita stabile per trasferirsi su un van, stilarono il loro manifesto:

**ART VITAL.**

Nessuna dimora stabile.  
Movimento permanente.  
Contatto diretto.  
Relazione locale.  
Autoselezione.  
Superare i limiti.  
Correre i rischi.

Energia mobile.  
Nessuna prova.  
Nessun finale prestabilito.  
Nessuna replica.  
Vulnerabilità estesa.  
Esposizione al caso.

Reazioni primarie<sup>306</sup>.

Nell'analisi di James Westcott, le performance del duo si sono fatte progressivamente più coerenti e il dolore divenne meno importante rispetto a quanto lo fosse nelle loro carriere individuali. Iniziarono a cercare un equilibrio nella lunga durata delle loro *performance*, insieme ad una libertà che percepivano nel darsi delle limitazioni. “Non appena creavano un sistema di regole rigide, riuscivano a lasciarsi governare da esse. La sofferenza veniva contenuta in questo sistema e diventava così non più un fine, ma non strumento per raggiungere uno stato di trascendenza della mente”<sup>307</sup>.

Kristine Stiles ha identificato in Abramović/Ulay quella che lei ha definito come caratteristica semiotica della *Body Art*, ossia la funzione culturale della *commissura*, linguaggio medico per indicare il collegamento di un punto di giunzione, oppure anche la fiducia, la consegna di sé alla responsabilità di qualcun altro<sup>308</sup>. Questo concetto deriva dal latino, in cui *commissura* significa unire, collegare, e rappresenta il luogo in cui due corpi o parti di un corpo si incontrano e si uniscono in una giuntura, cucitura, chiusura. Tali funzioni fisiche rendono la *commissura* un concetto utile per considerare le operazioni di interconnessione metonimica consentite dalla *Body Art*, in cui lo scambio da soggetto a soggetto, tra il performer e il pubblico, segna le contingenze corporee interconnesse dei loro corpi. La *commissura* è anche legata al termine *committo*: unire, collegare, affidare o perpetrare. Può quindi significare l'intervallo che unisce soggetto a soggetto in uno scambio metonimico che mette in scena e mostra l'intersoggettività. In questo modo, la presentazione del corpo nell'arte manifesta in modo vivido l'alleanza contestuale, ma invisibile, tra il fare e il vedere, e tra il vedere gli altri fare e vedere<sup>309</sup>.

Una delle *performance* più famose del duo è *Rest Energy* [Fig. 23] del 1980, ideata per la National Gallery of Ireland di Dublino. Tra le più brevi mai realizzate, fu anche una tra le più cariche di tensione. C'è un qualcosa di commovente nel modo in cui si fidavano l'uno dell'altra; caratteristica che viene alla luce con maggior vigore proprio

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 109.

<sup>307</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., p. 136.

<sup>308</sup> Per un approfondimento sul concetto di *commissura* rimando a M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University, Evanston, 1968 e a K. Stiles, *Performance*, in R. Nelson et al., *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, 2003, pp. 75-97.

<sup>309</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 74.

in quest'opera: si sono consegnati l'uno alla responsabilità dell'altro, Abramović arrendendosi alla possibilità di ferirsi mortalmente e Ulay alla possibilità di uccidere. Entrambi si chinano all'indietro mentre Ulay, tenendo una freccia per la cocca con Abramović che tiene l'arco teso, la punta al cuore della donna. Per Abramović, “la tensione era insopportabile. [...] Ulay possedeva il potere di distruggermi, di spezzarmi letteralmente il cuore”<sup>310</sup>. Secondo Stiles quest'opera incarna la funzione del concetto di *commissura* suddetto:

*Rest Energy* visualized the dynamic, psychophysical, chiasmatic crossing that exists in all relationships at the otherwise invisible interstitial space of interconnection. Commenting upon the action, Ulay once noted that the arrow was also pointed at his heart, identifying the powerful emotional site of the impact of the action if he had lost control of the arrow”<sup>311</sup>.



Figura 25 – Marina Abramović / Ulay, *Rest Energy*, 1980.

<sup>310</sup> M. Abramović et al., *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), cit., pp. 137-138.

<sup>311</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 80.

Durante tutta la loro carriera/relazione, hanno cercato una purificazione spirituale e fisica quasi totale. Uno dei metodi utilizzati era quello del digiuno, che non era funzionale solo alla preparazione di un'opera, o parte dell'opera stessa (come in *Nightsea Crossing*), ma proseguiva anche dopo la fine della *performance*. Durante tutti gli anni di vita e lavoro che hanno condiviso, erano in un continuo stato di ricerca della purificazione, che finì per trasportarli in una dimensione performativa anche nella vita privata. Secondo Danto, il risultato degli anni che Abramović ha condiviso con Ulay, il raggiungimento di quello che lui chiama *performance mode*, modalità performativa, ha rimpiazzato il disturbo come obiettivo delle *performance*. I mezzi adoperati erano la lunga durata delle *performance* e la rinuncia. Secondo il filosofo, come già accennato, la vocazione di Abramović ha una forte componente religiosa<sup>312</sup>.

L'opera *The Lovers – Great Wall Walk*, rivelatasi poi l'ultima di questo duo, fu concepita nel 1980. Il progetto consisteva nel percorrere la Grande Muraglia Cinese a partire dalle due estremità, per incontrarsi al centro e, infine, sposarsi. Otto anni dopo, i due non erano più una coppia, ma non per questo erano disposti a rinunciare all'ambizioso progetto. Si incontrarono il 27 giugno 1988, tre mesi dopo aver iniziato, a Erlang Shen, Shennu, nella provincia di Shaanxi. *The Lovers– Great Wall Walk* fu l'unica *performance* di Abramović / Ulay senza pubblico<sup>313</sup> e sancì la fine di questa *liaison dangereuse*.

---

<sup>312</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, in K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010, pp. 29-35, qui p. 34.

<sup>313</sup> M. Abramović et al., *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), cit., pp. 213-224.



Figura 26 – Marina Abramović / Ulay – *The Lovers– Great Wall Walk*, 1988.

### 3.5 Il re-enactment: *Seven Easy Pieces*

“How do we deal with the inevitable fact that as artworks, performances are destined to outlive their performers, who are intimately involved in what we might call the substance of the genre, because of the centrality, in performance, of the human body?”<sup>314</sup>

Nell’ambito dell’arte performativa, è sorta ben presto una domanda: come si presenta una *performance* nel momento in cui l’autore di quella *performance* non c’è più? La presenza fisica dell’artista che corrisponde con l’essenza stessa dell’opera è la condizione di esistenza dell’opera performativa, che le conferisce questo statuto di immediatezza e imprevedibilità. Quindi l’unico modo per ripresentare una *performance* è rimpiazzare il corpo del performer con il corpo di qualcun altro. Secondo Danto, la presenza appartiene al discorso delle icone. Nell’Est Europa, i teorici riconducevano la presenza dei santi attraverso le icone. Specifica poi che gli

---

<sup>314</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, in K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010, pp. 29-35, qui p. 29.

artisti non sono santi, ma c'è sicuramente un senso in cui la questione della presenza dell'artista durante una *performance* ha almeno una risonanza nella metafisica dell'arte.

It is an extraordinary transplant, and indispensable if performance are to be preserved. [...] they are essentially two-staged, like plays or novels. This may have been concealed when the artist was present in the work because the work was essentially with her or his body [...]. The mere problem of preservation forces us to acknowledge the existence of something like a score – or a script – and then the enactment through performance of what the score demands. Hence a two-staged identity<sup>315</sup>.

Marina Abramović, durante un'intervista con Thomas McEvelley<sup>316</sup>, ha affermato di voler mettere in scena una serie di *performance* classiche di artisti degli anni '70 allo stesso modo di un musicista che suona un pezzo di Mozart anni dopo che questo l'ha composto. Danto rileva che un'affermazione di questo tipo ammette che ci sia una sorta di canone per le *performance* classiche degli anni Settanta che sono strettamente collegate con l'artista che le ha create. Esistono, però, solo per sentito dire, attraverso fotografie o video: “[...] the question is how to *bring them back to life*”<sup>317</sup>. Abramović ha ragionato sul tema, per poi mettere in scena *Seven Easy Pieces* nel 2005 al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Questo lavoro ha previsto la possibilità di sostituire il/la performer originale con un'altra: una persona viva per una persona viva. L'obiettivo di Abramović è stato quello di riproporre delle *performance* per permettere al pubblico di esperire il pezzo come l'aveva fatto l'audience originale. Infatti, il pubblico non era a conoscenza di ciò che stava per accadere. Abramović si è sottoposta agli stessi rischi dei performer originali e gli spettatori hanno esperito la stessa situazione di eccitazione mista a pericolo, oltre all'incertezza dell'esito finale dell'azione<sup>318</sup>.

Abramović voleva restituire al pubblico il mondo in cui lei era diventata artista, un mondo in tumulto e, come detto, disturbante, quando lei aveva giocato alla roulette

---

<sup>315</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, cit., p. 30.

<sup>316</sup> T. McEvelley, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?*, M. Abramović, B. Pejic, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998, pp. 14-25.

<sup>317</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, cit., p. 30.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

russa in nome dell'arte. Secondo Danto, “[...] when major social changes take place, they first affect the arts”<sup>319</sup>.

Le *performance* scelte furono: *Body Pressure* di Bruce Naumann (1974), *Seedbed* di Vito Acconci (1972), *Action Pants: Genital Panik* di VALIE EXPORT (1969), *The Conditioning, First Action of Self-Portraits* di Gina Pane (1973), *How to Explain Pictures to a Dead Hare* di Joseph Beuys (1965), la sua *Lips of Thomas* (1975) e la sua nuova opera *Entering the Other Side*.

Mentre studiava questo progetto, Abramović si è posta numerose domande. Il progetto è stato intrapreso con lo stesso spirito delle opere originali. L'artista ha scelto opere che non aveva visto dal vivo, ma da cui si sentiva affascinata e di cui credeva di poter condividere l'energia dell'atto originale. Nel fare questo, pose delle domande alla storia dell'arte stessa: “Are we allowed to do this? Is it something new? And if we are doing it, is it correct to do the piece that has been done once and maybe should not be repeated? And if we decide to repeat it, what are the conditions under which it must be done?”<sup>320</sup>. Anche RoseLee Goldberg si è espressa in merito alla questione del *re-enactment*, che lei definisce un paradosso, una contraddizione in termini.

These thoughtful and carefully constructed productions, executed with sensitivity and appreciable awareness of the paradox of re-performing material that had intentionally been performed only once or twice when originally conceived, provided a means to revisit and invoke the political and cultural ethos of the times in which they were made<sup>321</sup>.

Abramović ha iniziato a produrre realizzazioni sempre più teatrali dei suoi concetti visivi, nonché opere decisamente autobiografiche, dopo la fine della relazione con Ulay nei primi anni Novanta. Mettendo in scena la propria vita, Abramović sentiva di poter mettere in scena il proprio dolore e poi recitarlo di fronte a un pubblico, come mezzo per liberarsi da esso. Se da un lato, quindi, Abramović ritiene che il teatro, interpretando qualcun altro, renda falsa la biografia, dall'altro pensa paradossalmente che il teatro le abbia permesso di essere totalmente aperta e vulnerabile nei confronti

---

<sup>319</sup> A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, cit., p. 31.

<sup>320</sup> M. Abramović, C. Thompson, K. Weslien, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, 28(1), 2006, pp. 29–50, qui p. 46. <http://www.jstor.org/stable/4139995> [ultimo accesso 18 dicembre 2023].

<sup>321</sup> R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, Londra, Thames & Hudson, 2018, p. 17.

del pubblico, permettendole di prendere le distanze da sé stessa attraverso la rievocazione della sua arte. L'atteggiamento di Abramović nei confronti delle diverse capacità del teatro e della performance di mostrare la realtà rivela come il suo lavoro sia costruito intorno a un paio di convinzioni complementari ma contrastanti sulla natura della verità e della rappresentazione, illustrate attraverso il modo in cui ha contemporaneamente esibito e mentalmente preso le distanze dalla sua vita per affrontarla e modificarla nella sua arte. Inoltre, Abramović associa l'azione corporea di un artista alla produzione di un'opera d'arte unica. In un orientamento al lavoro da performer e non da attrice, Abramović ha sottolineato l'insistenza della *Body Art* sull'azione in tempo reale dell'artista che crea un'opera d'arte unica, disponibile per il futuro solo in fotografie, video e film documentari. Tale lavoro si differenzia dal teatro in quanto quest'ultimo pone maggiore enfasi su copione, gioco di ruolo, messa in scena e ripetizione. Se da un lato *Seven Easy Pieces* si è concretizzato in una serie di eventi singoli che Abramović ha messo in scena, e quindi ricorda la *Body Art*, dall'altro rappresenta anche il teatro nelle sue modalità di riproposizione. Ironia della sorte, di per sé o anche nell'ibridazione che Abramović ha apportato alla combinazione di *Body Art* e teatro, nessuno dei due generi di presentazione è stato in grado di ricattare il tempo reale dell'originale o il contesto della performance personale dell'artista o dell'attore di origine, nonostante la rivitalizzazione delle opere corporee o le sue potenti, a volte avvincenti, re-performance. Proprio questa ibridazione, tuttavia, solleva un dibattito costruttivo per il futuro sulla sottile linea di demarcazione tra la natura della presentazione e della rappresentazione nella *Body Art* e nel teatro<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, cit., p. 93.

## CAPITOLO QUARTO

### Il dolore masochistico di Chris Burden

#### 4.1 Introduzione a Chris Burden

Chris Burden si inserisce perfettamente nel discorso, portato avanti finora, di un'arte perturbante e sconvolgente, che rende il corpo dell'artista opera d'arte stessa e veicolo di messaggi. La prima parte della carriera di questo importantissimo artista è dedicata alla *Body Art*, caratterizzata da una notevole componente di rischio.

Nonostante un forte minimalismo formale, le sue *performance* implicano una ritualità compiaciuta del rischio e del pericolo intesi come tematiche dell'oltraggio. I suoi lavori si allocano in una zona anti-arte distaccata dall'*art system*. La sua preoccupazione è quella di inserirsi, attraverso una serie di azioni ad alto rischio fisico, sia nei meccanismi psichici sia in quelli economici, sociali e tecnologici. Le sue *performance* attraversano spesso il filo del terrore psicologico, la paura e la sfida. Attraverso una corporeità oltraggiata, Chris Burden innesta una strategia esistenziale significativa, in cui il vivere quotidiano trova senso solo nello scontro diretto<sup>323</sup>.

La critica artistica si è ampiamente espressa in merito a questo artista che ha saputo toccare ogni tipo di posizione e le sue opere hanno, fin da subito, sollevato delle questioni in merito al loro carattere manipolativo e autocratico<sup>324</sup>. Tali preoccupazioni non hanno mai rappresentato una semplice funzione del comportamento aggressivo e rischioso e a volte masochistica dell'artista; al contrario, derivavano dai quesiti etici che il suo lavoro presentava. Infatti, se le *performance* di Burden richiedevano la sua sottomissione a stress corporei e mentali, allo stesso modo anche lo spettatore doveva sottoporsi ad alcune prove<sup>325</sup>: Burden ha posto i suoi spettatori di fronte a scelte comportamentali che si potevano trasformare in scelte etiche. Anne Wagner si è posta alcune domande lecite sulla pratica di questo artista<sup>326</sup>: si deve semplicemente accettare la decisione di un artista di farsi sparare, di guardare in silenzio mentre la pistola viene caricata e sparata? O se un compagno di studi si ripiega in un piccolo armadietto e ci rimane per giorni e giorni, che cosa si dovrebbe fare? O quando un

---

<sup>323</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., pp. 43-44.

<sup>324</sup> R. Horvitz, *Chris Burden*, in "Artforum", Maggio 1976, pp. 24-31.

<sup>325</sup> Ibidem.

<sup>326</sup> A. M. Wagner, *Then and there: the art of Chris Burden*, in "Artforum", Ottobre 2011, vol. 50, n. 2.

artista si impegna a dichiarare il suo posto nell'ordine capitalistico delle cose, non ci viene subito in mente la nostra appartenenza a quell'ordine? La presentazione di Burden come abitante della tarda modernità, che naviga tra i rischi dell'incarnazione e della disincarnazione, la claustrofobia domestica e le seducenti "espansioni" dell'esperienza televisiva e automobilistica: tutto questo non fa forse parte della sua identità?

Chris Burden è nato a Boston nel 1946 ed è cresciuto nella West Coast del *boom* economico, in una famiglia della classe media. La sua provenienza ha forgiato molti aspetti del suo lavoro. Infatti, secondo Wagner,

[...] in retrospect, the story would seem as hackneyed as it does idyllic—California dreamin' meets performance art—if Burden had turned out to be the laid-back type. He was not. Although TV and cars and marijuana were inevitably part of the picture, they were not there simply to serve as props, the inevitable attributes of the archetypal easygoing LA dude. On the contrary, as Burden deployed them, the cars and drugs and so forth were his materials, his media, and they had as much to do with Reyner Banham's concepts of "surfurberia" and "autopia" as with the SoCal variant of the countercultural dream<sup>327</sup>.

Burden ha vissuto in una Los Angeles che Wagner descrive come naturale e artificiale allo stesso tempo: è una città senza centro e senza limiti dove le forze vitali corrono quanto il traffico, che unisce il flusso democratico con quello totalitario. L'automobile diventa un simbolo della città, strumento che offre un alto livello di autonomia al cittadino e lo porta verso l'utopia egalitaria californiana simboleggiata dai numerosi chilometri di spiagge pubbliche<sup>328</sup>. L'ambiente californiano, unito ad una presenza massiccia di Burden nei media, grazie ad una ingente quantità di interviste rilasciate, ha fatto sì che titoli sensazionalistici fossero sulle pagine di molte riviste popolari, come *Playgirl*, *Women's Wear Daily*, *Penthouse*, oltre ad una pubblicazione di *Playboy* intitolata *Oui* (in cui Burden fu inserito in una lista di punti di riferimento del momento, accanto a nomi come Linda Lovelace, nota pornoattrice dell'epoca). In questo modo, Burden è diventato un rappresentante, nei media popolari degli Stati Uniti, della *Performance Art*, vista come perpetrazione di atti sensazionalistici che rispecchiano la violenza ma anche l'*ethos* dei movimenti di protesta e a favore

---

<sup>327</sup> Ibidem.

<sup>328</sup> Ibidem.

dell'amore libero che guidavano la società statunitense<sup>329</sup>. Burden era però parecchio lontano dalle lotte sociali comuni in quegli anni, come le politiche per le donne e i movimenti per il *Black Power*, che stavano causando tafferugli a Los Angeles durante gli anni dei suoi studi<sup>330</sup>.

Nell'ottica di Tracey Warr, Burden va inserito in quella corrente di artisti la cui risposta critica è stata varia e divisiva<sup>331</sup>, in quanto il linguaggio del corpo negli anni Settanta, seppur in espansione, non era ancora ampiamente sdoganato e compreso.

Artists making performative work have sought to demonstrate that the represented body has a language and that this language of the body, like other semantic systems, is unstable. Compared to verbal language or visual symbolism, the "parts of speech" of corporeal language are relatively imprecise. The body as a language is at once inflexible and too flexible. Much can be expressed, whether deliberately or not, through the body's behaviour. Use of the body is often ritualized in an effort to contextualize and more precisely fix its meaning. Wildy contradictory reaction to the work of Chris Burden, [...], Gina Pane, [...] are evidence of the difficulty of controlling and using the body as a language. [...] No amount of critical contextualizing or artists' insistence on intention can stabilize the language of the body<sup>332</sup>.

C'è anche da considerare che "Burden's absence from the canon of institutional critique is puzzling, but not altogether surprising given the marginalization of Los Angeles-based artists within major postwar movements, such as minimalism and conceptual art"<sup>333</sup>. Oltre alla marginalità degli artisti di Los Angeles nella scena artistica degli anni Settanta, c'è anche un altro motivo per cui, secondo Teti, Burden è stato escluso da questa corrente, ovvero il fatto che i suoi lavori iniziali erano sostanzialmente delle *performance*, espressione artistica non capillarmente riconosciuta dalla critica ai suoi albori<sup>334</sup>.

---

<sup>329</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli pp. 110-133, qui p. 118.

<sup>330</sup> Ivi, p. 113.

<sup>331</sup> T. Warr, *Preface*, in T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Londra, Phaidon, 2000, pp. 11-15, qui p. 13.

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> M. Teti, *Occupying UCI: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, in "RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review", 43(1), pp. 39-52, qui p. 39. <http://www.jstor.org/stable/26454007> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

<sup>334</sup> Ibidem.

Nel giro di sette anni da quando ha concluso gli studi, Burden ha creato quasi sessanta *performance*: ha giocato un ruolo importante nella sperimentazione sulla dematerializzazione dell'arte, tenendo le radici salde nel movimento del Minimalismo.

He chose a single, Minimalist image (one act/one image) to stand as a memory for each of his performances. His descriptions of every work he has created [...] are blunt and matter-of-fact. [...] His presentation of even the most taboo, dangerous action is scientifically observed, and by setting up tasks and completing them, he furthers his quest for experience and knowledge<sup>335</sup>.

L'attinenza ai fatti, la logica e l'empirismo sono stati cruciali per lui. Questi elementi l'hanno guidato anche nella seconda parte della sua carriera, in cui si è dedicato alla scultura. Dalla fine degli anni Settanta in poi, infatti, ha spaziato da *performance* in cui il suo corpo era il soggetto dell'azione ad installazioni concettuali di grandi dimensioni in cui il corpo dello spettatore era particolarmente coinvolto<sup>336</sup>.

Nonostante la sua produzione sia stata eterogenea, la percezione della sua identità di artista è ancorata al suo lavoro di *Performance Art*. Per Hoffman, nessun periodo della sua produzione cattura appieno la totalità del suo lavoro<sup>337</sup>. In generale, però, il *modus operandi* di questo artista viene descritto come una ricerca di conoscenza: “with full acknowledgment and respect for the mystery of the unknown, he initiates each work with a need for inquiry and invention reminiscent of an Enlightenment thinker”<sup>338</sup>. Burden procede quindi con una sorta di *intuitive investigation*, come la definisce lo stesso Hoffman, ed è sicuro che attraverso il suo lavoro arriverà a scoprire qualcosa di nuovo o inaspettato. “Combining the planning of an inventor with the inspiration of dreams, Burden seeks to realize in constructed form the intangibles of imagination and empathy, the fantastical and socially engaged”<sup>339</sup>.

#### 4.2 Il masochismo e l'*institutional critique* di Chris Burden

Nonostante la carriera di Burden sia stata ampia e ricca è maggiormente conosciuto per le sue *performance* degli anni Settanta, in cui era presente una forte componente

---

<sup>335</sup> L. Phillips, *Double Bind*, in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli, pp. 17-40, qui p. 25.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> F. Hoffman, *Chris Burden: Some Reflections*, in F. Hoffman et al., *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007, pp. 354-363, qui p. 355.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

violenta. Malgrado si sia sempre allontanato dall'idea di suicidio come *non plus ultra* della *performance* violenta, è innegabile che la componente di pericolo di queste prime opere giovanili fosse imponente<sup>340</sup>. Nonostante ciò, è sempre stato molto attento alla sua incolumità e a quella dei visitatori. Il risultato erano, secondo Jones, *performance* tangibilmente pericolose e molto sicure allo stesso tempo<sup>341</sup>.

Burden has elaborated many times that *Shoot* was, in his view, not about grandstanding or “suicidal” tendencies, but about exploring directly the threat to the body posed by the war in Vietnam, which was on everyone’s mind and on everyone’s television screens. The grotesque disparity between the ubiquitous staged violence rendered by the entertainment industry and mutilations, murders, and general devastation being caused by American men armed with a variety of weapons fighting in Vietnam was Burden’s most often stated, direct motivation for performing *Shoot*<sup>342</sup>.

Burden voleva capire quale effetto avrebbe fatto un atto di reale violenza - non recitato e non finto – in nome della *Performance Art*.

For Burden, then, *Shoot* is about the relationality of power as much as it is about violence per se, and it is certainly not a first step towards suicide. [...] What is violence if it is both theatrical (performative) and actual? What happens to the human body in such case? To ideas about “art”, about “performance”, about violence and the media?<sup>343</sup>

Dal punto di vista di Kathy O'Dell, artisti come Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane e il duo Ulay/Abramović hanno fatto uso delle mutazioni corporee masochistiche per “reveal symbolically the structure of agreements that we make as we try to come to terms with an unsettling, indeterminate consciousness of our own bodies”<sup>344</sup>. Per O'Dell, “the use of masochism in 1970s body art is a means of countering the broken social contract evidenced by the tragedies of the Vietnam war”<sup>345</sup>. Il corpo degli artisti degli anni Settanta viene sottoposto ad azioni masochistiche per esorcizzare le tragedie e le ingiustizie del mondo, rappresentate in quel momento dalla guerra in Vietnam.

---

<sup>340</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, cit., p. 121

<sup>341</sup> L. Phillips, *Double Bind*, cit., p. 18.

<sup>342</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, cit., p. 121.

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> K. O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1998, p. 16.

<sup>345</sup> A. Jones, *Survey*, in T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Londra, Phaidon, 2000, pp. 18 – 47, qui p. 32.

Nell'analisi di Westcott, la Guerra del Vietnam è stata la forza trainante del lavoro di Burden, come per Gina Pane, seppur in modo meno strutturale<sup>346</sup>.

Amelia Jones accosta Burden ad altri artisti come Paul McCarthy, Vito Acconci e Bruce Naumann, e lo definisce come un tragico artista-eroe esistenzialista che diventa, esageratamente e scherzosamente, un macho<sup>347</sup>.

From the beginning of his carrer, Burden persistently staged relationships of violence and/or vulnerability between himself and the audience members or participants via actions and objects. Burden's art has pushed (to an extraordinarily productive extreme) the particular structures defining the social relationships, or the "relationality", through which art institutions and discourses stage and facilitate our engagements with things we call art<sup>348</sup>.

La mascolinità di Burden è stata ricollegata da Jones anche all'utilizzo frequente da parte dell'artista di *boy toys*.

Celebrated since the early 1970s with hyperbolic, masculinist terms such as "the Evel Knievel of the art world", Burden is an artist who, throughout his entire career, has explicitly engaged with boy toys, [...]. He is an artist who, in pieces such as *Shoot* (1971), has notoriously, directly enacted himself as the perpetrator or victim of the kind of violence culturally connected to men with weapons<sup>349</sup>.

Anche Catherine Wood ha inserito Burden in una corrente di *performer* associati ad un machismo critico. Secondo Wood, Bruden e Acconci "were engaged in quasi-scientific acts testing their physical and psychological limits"<sup>350</sup>. Entrambi questi artisti, quindi, attingono dagli stereotipi della mascolinità, esagerando e – ognuno a suo modo – identificandosi con questi in una maniera strategica, tale da disturbare le norme sociali<sup>351</sup>. Per Kathy O'Dell,

Pane, Acconci, Burden, and Ulay/Abramovic all investigated the self as a subject through the mechanism of fantasy but never really moved beyond seeing the body as a material object with symbolic potential. Thus, they rooted themselves in the fundamental art historical notion that the overriding value of art lies in its play within the arena of the symbolic, its representational status, and its reliance on metaphor. [...] It is my contention that in the work of masochistic performance artists of the 1970s, the body and its actions served metaphoric roles<sup>352</sup>.

---

<sup>346</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., p. 137-

<sup>347</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, cit., p. 21.

<sup>348</sup> Ivi, p. 112.

<sup>349</sup> Ibidem.

<sup>350</sup> C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 51.

<sup>351</sup> Ibidem.

<sup>352</sup> K. O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, cit., p. 9.

Secondo Jones, è lecito che venga posta l'enfasi sulla vulnerabilità invece che sulla potenza del corpo maschile: la *performance* mostra appunto che la forza non è mai piena o totale; infatti, il corpo di Burden è marchiato per sempre da questa azione. L'accento sulla relazionalità dell'opera viene posta da Burden, in questo caso, attraverso una seconda opera, *Show the Hole* del 1980, in cui mostra ad alcuni spettatori la cicatrice provocata da *Shoot*.

Le *performance* di Burden, fondamentalmente, hanno messo in discussione il famoso sogno americano, il complesso dell'industria militare e ogni forma di autorità: “[...] they were indeed profoundly radical artworks for a radical time and were instantly recognised as such”<sup>353</sup>. Il corpo di Burden, così come lo mette in scena nelle sue opere performative degli anni Settanta, mostra un'equivocità al centro di tutte le modalità di potere e di tutte le strutture relazionali. A prescindere dalle affermazioni contrarie, ad esempio quelle del patriarcato europeo e americano, Burden mostra che non può esistere un soggetto che rimanga sempre all'apice della struttura societaria, perennemente invulnerabile. Al contrario, come i suoi primi lavori dimostrano, i corpi che si presume rappresentino o detengano il potere nell'arte del Primo Mondo, in determinate circostanze, sono potenzialmente altrettanto vulnerabili come quei corpi che cercano di dominare<sup>354</sup>.

La relazionalità, nel lavoro di Burden, si fonda anche su reciproco rispetto, tra lui e il pubblico, e reciproca responsabilità. Quindi, se da un lato è vero che il pericolo sia la caratteristica distintiva di molti suoi lavori, è anche vero che Burden contava di usare la violenza come mezzo per obbligare sé stesso e i suoi spettatori ad agire con responsabilità e fiducia vicendevoli. Per esempio, ha confidato nel fatto che gli spettatori non lo facessero morire di fame in *Bed Piece* (1972) e *Doomed* (1975); che non gli permettessero di bruciarsi gravemente in *Icarus* (1973) [Fig. 27]; che non lo facessero annegare in *Velvet Water* (1974); che non danneggiassero permanentemente il suo corpo in *Trans-Fixed* (1974) e *Back at You* (1974)<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> L. Phillips, *Double Bind*, cit., p. 18.

<sup>354</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, cit., p. 131.

<sup>355</sup> K. Stiles, *Burden of Light*, in in F. Hoffman (a cura di), *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007, pp. 22-37, qui p. 23.



**Icarus**  
April 13, 1973

At 6 p.m. three invited spectators came to my studio. The room was fifteen feet by twenty-five feet and well lit by natural light. Wearing no clothes, I entered the space from a small room at the back. Two assistants lifted onto each shoulder one end of six foot sheets of plate glass. The sheets sloped onto the floor at right angles from my body. The assistants poured gasoline down the sheets of glass. Stepping back, they threw matches to ignite the gasoline. After a few seconds I jumped up, sending the burning glass crashing to the floor. I walked into the back room.

*Figura 27 - Chris Burden, Icarus, 1973.*

O'Dell ha evidenziato come Burden abbia esplorato ampiamente il concetto di masochismo in relazione all'arte performativa. In quel periodo, come si è avuto modo di vedere anche nei precedenti capitoli, c'era un folto gruppo di artisti che hanno scelto atti di corporea violenza per esprimersi, e Burden non fu da meno. Queste *performance* masochistiche sono comuni ad una serie di artisti che, pur provenendo da diverse formazioni, si sono poi incontrati sulla scena internazionale e hanno condiviso dei caratteri che permettono di raggrupparli con questo comune denominatore. Questo

include: le meccaniche di alienazione nell'arte e nella vita quotidiana, le influenze psicologiche dell'ambito domestico sull'arte e sulla quotidianità; la sensazione di essere un soggetto e un oggetto umano, la funzione della metafora in arte e, soprattutto, la relazione tra artista e pubblico<sup>356</sup>. Quando la *Performance Art* ha iniziato a diffondersi, la risposta più comune del pubblico era quella di incredulità. O'Dell pone enfasi sul rapporto tra artista e pubblico perché vi ricollega il motivo che spinge gli artisti ad autoinfliggersi dolore.

[...] if there is, in fact, an answer to the often-asked question "Why would anyone want to do such a thing as willingly endure pain?" it has to do with the highly complex dynamic between the artist and the audience. In the case of Burden's *Shoot*, for example, audience members chose not to stop the shooting, just as the sharpshooter himself chose not to turn down Burden's request. Each of the individuals involved, therefore, agreed to tacit or specified terms of a "contract" with the artist. Thus, beyond the other possible meanings of *Shoot* (that it refers to the alienation of the artist from society, to classic film shoot-outs in American westerns, or to the friendly-fire accidents prevalent in Vietnam, for instance), I would argue that the crucial implication of such masochistic performances concerns the everyday agreements - or contracts - that we all make with others but that may not be in our own best interests. [...] Masochistic performance artists of the 1970s, such as Burden, sought to call attention to *the structure of the contract* to emphasize that the real power of the agreement lies there. In this regard, the artists followed a very basic premise: by pushing their actions to an extreme, they could dramatize the importance of a trans-action that is often overlooked or taken for granted<sup>357</sup>.

Da queste parole si evince che O'Dell riconosce anche una componente irrazionale e preterintenzionale che porta alcuni artisti ad atteggiamenti masochistici, motivo per cui la parola "masochismo" è stata spesso rifiutata dagli artisti stessi. In ogni caso, tutti questi artisti erano consapevoli di un accordo tacito tra loro e il pubblico, anche in assenza di un contratto scritto (oltre ad essere consapevoli dei rischi che avrebbero corso, come aveva notato Lea Vergine già nel 1974).

L'altro tema che permea l'opera di Burden è l'*institutional critique*, in particolare nei confronti delle istituzioni artistiche. Secondo Matthew Teti, spesso Burden non è accostato alla pratica dell'*institutional critique*, nonostante abbia iniziato a lavorare contemporaneamente ad artisti come Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, ossia la prima generazione di artisti che, negli anni Sessanta e Settanta, hanno esposto

---

<sup>356</sup> K. O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, cit., p. 2.

<sup>357</sup> Ibidem.

criticamente le logiche e i meccanismi interni dei musei e delle gallerie d'arte<sup>358</sup>. Un'opera che incarna lo spirito critico di Burden è *Five Day Locker Piece* (1971) in cui la critica è apertamente rivolta all'istituzione universitaria, in particolare ai dipartimenti che si occupano di arte, e ai rapporti lavorativi spesso sbilanciati che si instaurano in questo ambito. Infatti "Burden's *Five Day Locker Piece* conflates the labour of the artist, working and sometimes living in the studio, with the labour of the artist-professor, with its associated offices, lockers, and classrooms, thus showing the two to be coextensive"<sup>359</sup>. In questo lavoro è anche importante il gesto del digiuno. Burden, in un'intervista rilasciata ad *Artforum* nel 1975, ha indagato brevemente il significato del digiuno nelle sue opere e non vi è stata nessuna allusione all'aspetto simbolico. Nel parlare del rapporto tra *Bed Piece* del 1972 e *White Light / White Heat* del 1975 (altre opere che prevedevano giorni di inedia), Burden ha spiegato che

[...] in *Bed Piece*, I had a bed put at one end of the room and I stayed there for 22 days. I didn't talk to anyone. There was a portable toilet for me at the front desk and I'd run up there after gallery hours, but most of my time was spent in bed. They left food for me, but a lot of times I didn't get fed because in their minds I had become an object... In the beginning it was real boring. It was very painful and hard to do, but I found that toward the end I actually got to enjoy it there... The shift from beginning to end was pretty mysterious to me and that's why I'm reinvestigating it. I'm trying to get to the crux of it. That's what this piece is about. [...] And I'm going to stop eating... One reason is to eliminate a lot of activity: [...]. But fasting does something else. In the *Bed Piece* it was like I was this repulsive magnet. People would come up to about 15 feet from the bed and you could really feel it. There was an energy, a real electricity going on. I think that by fasting you can enhance those sorts of feelings - if they do indeed happen, and I kind of think they do<sup>360</sup>.

Oltre a non accennare al discorso simbolico, non allude nemmeno all'impatto che l'inedia può avere rispetto agli eventi del mondo. Da queste parole, sembra che il digiuno sia per lui solamente strumentale, una misura utile a raggiungere più facilmente quello che si può definire, secondo Horvitz, lo stato terreno assoluto dell'esistenza umana, senza alludere ad alcun significato religioso, sociale, politico diretto all'esterno<sup>361</sup>.

---

<sup>358</sup> M. Teti, *Occupying UCI: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, cit., p. 39.

<sup>359</sup> Ivi, p. 48.

<sup>360</sup> R. Horvitz, *Conversazione con Chris Burden*, 4 febbraio 1975 per "Artforum Magazine".

<sup>361</sup> R. Horvitz, *Chris Burden*, cit.

Macrì ha evidenziato che Burden attiva, attraverso la sua arte, i “[...] meccanismi perversi della cultura dominante che tenta di anestetizzare la violenza reale attraverso la violenza mediatica, nei cui confronti lo spettatore diventa passivo”<sup>362</sup>. Per riattivare la sensibilità del pubblico, “Burden tende [...] a riappropriarsi di tutte le emozioni che la banalizzazione dei media tenta di depotenziare. Tutte le sue *performance* tendono verso una catarsi, verso un potenziamento emozionale. Altre sue azioni tendono, invece, all’estenuazione temporale, ovvero all’annullamento del tempo”<sup>363</sup>. In generale,

[...] in un mondo che tende a desensibilizzare l’essere umano, le performance di Chris Burden rinviano a un rapporto più radicato con l’esistente. Il suo corpo, sottoposto a bruciature e ad altri martirii carnali quasi al limite del suicidio, cerca una verifica della realtà. Nell’anestetico vivere quotidiano, il suo non è ancora un corpo glorioso, è semplicemente oltraggioso<sup>364</sup>.

Horvitz argomenta che l'opera di Burden può essere vista, in un certo senso, come una metafora dell'autocrazia umana costretta a riassorbire i conflitti precedentemente celati. In un altro senso, può essere vista come un segnale che la volontà individuale, per quanto manifestata con forza, sia scivolata al di sotto della soglia dell'impatto storico; che il cosiddetto sistema è impostato su un percorso che nessuno può comprendere o influenzare; che la volontà ha significato solo come diversivo estetico.

Perhaps reading world-historical trends into Burden's work is as ridiculous as fixing narrowly on its technical novelty as art. But because it moves at such an emblematic, elemental level and speaks with such Delphic self-assurance, the temptation to do so is quite irresistible<sup>365</sup>.

Amelia Jones ha avvertito la necessità di analizzare alcuni aspetti del lavoro di Burden che, secondo lei, la critica ha tralasciato; per fare questo, si è servita del concetto di ponte nel senso affibbiato a questo termine da Jacques Derrida<sup>366</sup>. Un lavoro come *Shoot* (1971) deve essere contestualizzato in uno scenario di movimentazione sociale

---

<sup>362</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 46. In merito a questa questione, rimando al Capitolo Primo, paragrafo 1.2.1.

<sup>363</sup> Ivi, p. 46.

<sup>364</sup> Ivi, p. 47.

<sup>365</sup> R. Horvitz, *Chris Burden*, cit.

<sup>366</sup> Secondo questo filosofo post-strutturalista, interpretare un’opera d’arte attraverso un giudizio estetico significa erigere un ponte tra il lavoro e la persona che lo sta giudicando, una sorta di protesi che costituisce la struttura definitoria che chiamiamo “arte” attraverso una relazione di percezione e creazione di significato (per un approfondimento si veda J. Derrida, *Truth in Painting*, Chicago, University Chicago Press, 1978).

e attivismo politico come quello degli anni Settanta, ma anche in relazione agli elementi caratteristici della cultura statunitense del periodo. Tra questi si può citare l'ubiquità e l'intensità della violenza e dell'oppressione dell'industria militare statunitense che permeava la società negli anni di formazione universitaria di Burden.

In this was, we can view his work [...] as emphasizing the intersubjectivity or relationality at play in structures of social power, including the making, displaying, viewing, and interpreting of what we call "art". Burden has consistently restaged and explored – both questioning and reshaping – the "bridge" of social relationships through which we forge our identities, make sense of the world (including artworks), and engage with other subjects<sup>367</sup>.

Possiamo trovare numerose provocazioni in quest'opera, una catena di associazioni che convergono poi sulla violenza della guerra del Vietnam, che ha rappresentato una minaccia - o la realtà - per ogni maschio americano dell'età di Burden. *Shoot* ha anche incanalato e condensato l'assunzione di rischi fisici coltivata tra le sottoculture maschili della California meridionale, un'etica popolare della cultura locale, riconducibile in ultima analisi ai veterani di ritorno dalla guerra in Corea e dalla Seconda Guerra Mondiale, uomini intraprendenti e resistenti che hanno forgiato l'opinione della popolazione regionale<sup>368</sup>. Secondo Jones, per quanto sia scontato che le *performance* di Burden siano relazionali, è meno scontato il modo in cui tutti i suoi lavori esplorino aspetti della creazione di significato in modo intersoggettivo e quindi, di conseguenza, del potere sociale che spetta a determinati soggetti in base alla loro identificazione e posizione<sup>369</sup>. Nell'analisi di Westcott, Burden trova la sua forza trainante nella sua contrarietà verso la Guerra in Vietnam, come fece anche Gina Pane<sup>370</sup>.

Frazer Ward ha notato che la violenza è entrata a far parte del lavoro di Burden molto presto (si noti che l'opera *Shoot* è del 1971) e di conseguenza si è verificata una tendenza ad associare la sua opera con una situazione patologica. Negli anni successivi, questo artista verrà descritto nei modi più disparati: un novizio dell'avanguardia, un masochista, un populista esistenziale, un eroe, un terapeuta

---

<sup>367</sup> A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, cit., p. 115.

<sup>368</sup> T. Crow, *Mind-Body Problem: Chris Burden's Performances*, in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli, pp. 47-62, qui p. 48.

<sup>369</sup> Ibidem.

<sup>370</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., p. 137.

sociale, una vittima su richiesta, un capro espiatorio volontario. La verità, secondo Ward, è che tutte queste definizioni non giungono alla conclusione di descrivere che tipo di persona compierebbe un'azione del genere. “That failure leaves the work unexplained in terms able to be appropriated by the mass media, and the enigmatic status that results may be one of the reasons that Burden remains closely identified with *Shoot*”<sup>371</sup>. L'autore constata anche che, a due anni dalla *performance*, Burden era diventato materiale per il giornalismo sensazionalistico. Esposto ai tabloid – cosa non usuale per gli artisti – si è visto affibbiare la nomea dell'”artista che si è sparato”<sup>372</sup>. Lungo la sua carriera, Burden ha sempre dato molta importanza al rapporto tra la creazione dell'opera e la ricezione della stessa. È stato sempre aperto al confronto con i critici e con il suo pubblico, presente e futuro. Questo impegno dialogico con le interpretazioni delle sue opere evidenzia la sua attenzione verso il modo in cui il giudizio estetico crea un ponte in continua evoluzione tra i soggetti (artista/spettatore), tra il soggetto che guarda e l'opera d'arte<sup>373</sup>. Per Jones, quindi, è proprio questo aspetto di insistente relazionalità che permette di affibbiare a Burden la nozione di corpo concettuale<sup>374</sup>. In generale, il lavoro di questo artista esplora incessantemente la natura labile e metamorfica delle relazioni di potere, soprattutto nel contesto degli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta.

Fred Hoffman riconosce a Burden il merito di aver cercato, soprattutto all'inizio della sua carriera, di ridurre la distanza tra la vita e l'arte mettendo il visitatore davanti a situazioni di disagio. Infatti, ha posto i suoi visitatori davanti a situazioni sconosciute o considerate dei tabù a livello sociale. Burden ha introdotto, nella sua arte, “the experience of his own immortal flesh into the creative arena. He did this through the number of challenges he presented to his own body. In so doing, the element of risk became a central concern in the judgment and recognition of the creative act”<sup>375</sup>. Anche quando si allontana dall'arte performativa, Burden continua ad assegnare al rischio un ruolo fondamentale nelle sue opere, seppur con modi e forme diverse. Infatti, siccome molte delle sue opere sono progettate come delle sfide a ciò che è

---

<sup>371</sup> F. Ward, *Gray Zone: Watchin Shoot*, ottobre 2001, vol. 95, pp. 115–30, qui p. 116 <https://www.jstor.org/stable/779202> [ultimo accesso 26 gennaio 2024].

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> T. Crow, *Mind-Body Problem: Chris Burden's Performances*, cit., p. 120.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> F. Hoffman, *Chris Burden: Some Reflections*, cit., p. 360.

normalmente ritenuto possibile, la probabilità di riuscita e gli effetti della durata sullo sviluppo delle opere sono due elementi che collegano le installazioni di Burden alle sue opere performative<sup>376</sup>. C'è un altro fattore che le due parti della carriera condividono, ovvero “the commitment to search for a deeper, contextual meaning that develops as new issues present themselves in the course of both the creative process and the activity of viewer reception”<sup>377</sup>.

### 4.3 Opere

*Five Day Locker Piece* [Fig. 27] del 1971 è la sua prima opera e venne realizzata in occasione della sua tesi di laurea. Per cinque giorni consecutivi si chiuse in un armadietto dell'università, il numero cinque. Nell'armadietto superiore c'era una tanica d'acqua da cinque galloni da cui poteva bere grazie ad un tubo; in quello inferiore c'era un contenitore vuoto, di altrettanta capacità, per i bisogni fisiologici. Da questa prospettiva si può vedere Burden come un sistema filtrante per l'acqua. Durante i giorni della *performance*, sua moglie gli ha somministrato del succo e delle zuppe attraverso una cannuccia, oltre ad un rilassante per muscoli per alleviare i crampi alle gambe, presentatisi fin dalle prime ore<sup>378</sup>. Il digiuno era iniziato diversi giorni prima della *performance*. “Già da questo primo lavoro è evidente che Burden sia stato un pioniere del discorso sull'*institutional critique* che diventerà predominante nei primi anni Novanta”<sup>379</sup>.

Andrea Fraser has said that some of institutional critique's canonical works take “artistic practice itself” as the object of critique. *Five Day Locker Piece* is *de facto* a work about artistic practice, insofar as it, like other performance art, puts practice on display by making the artist's embodied creation of the work its subject<sup>380</sup>.

---

<sup>376</sup> Ibidem.

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> M. Teti, *Occupying UCI: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, cit., qui p. 44.

<sup>379</sup> E. Fontana, *Chris Burden*, in “Flash Art Italia”, 20 febbraio 2017. <https://flash---art.it/article/chris-burden/> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

<sup>380</sup> M. Teti, *Occupying UCI: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, cit., qui p. 45.



*Figura 28 - Fotografia d'archivio di Barbara Burden che dà del succo a Chris Burden attraverso le fessure dell'armadietto durante Five Day Locker Piece, 1971.*

Senza dubbio, la sua opera più famosa è *Shoot* [Fig. 28] del 1971, di cui si è già accennato nel Capitolo Primo. L'opera si svolse negli spazi della F Space Gallery di Santa Ana, in California, gestita da alcuni studenti universitari, tra cui lo stesso Burden. Egli funse da bersaglio per Bruce Dunlap, un amico che gli sparò addosso con un fucile calibro 22 da una distanza di cinque metri. Il complice era stato istruito di solamente sfiorare il braccio con il proiettile, ma sbagliò leggermente la mira e Burden ebbe necessità di un urgente intervento medico. Il pubblico presente, invece, non aveva la possibilità di intervenire (e non era nemmeno stato avvisato dell'azione in precedenza). L'azione venne ripresa da una telecamera e il risultato è un breve

documentario di otto secondi, diretto dallo stesso Burden<sup>381</sup>. “La *performance*, realizzata proprio all’apice della guerra del Vietnam, rifletteva in maniera estrema su temi importanti come la violenza, la fiducia, il ruolo del pubblico e i limiti dell’arte”<sup>382</sup>. Chris Burden ha commentato la sua azione mostrandosi consapevole degli interrogativi sollevati da opere di questo tipo:

Penso che molta gente abbia mal compreso, perché credevano che facessi questo lavoro per amore di sensazionalismo o per provare ad attirare l’attenzione. Spesso non c’erano che tre o quattro persone a vedere la *performance*, a volte solo gli aiutanti. Dopo l’articolo sul *Newsweek* e tutta la pubblicità che ha scatenato, ho dovuto smettere di fare questo genere di cose poiché non potevo continuare in questo contesto di polemiche e curiosità. Era per me un’esperienza mentale (vedere come reagivo mentalmente): era sapere che alle sette e mezza sarei andato a fare un’azione in cui qualcuno mi avrebbe sparato addosso. Era come poter organizzare il destino, o qualcosa del genere, in una maniera controllata. L’aspetto violento non era molto importante, era, in fondo, il modo per poter sperimentare queste riflessioni<sup>383</sup>.



Figura 29 – Chris Burden, *Shoot*, 1973.

---

<sup>381</sup> C. Burden, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, video, Betacam NTSC, bianco e nero, 35', collezione Centre Georges Pompidou, Parigi.

<sup>382</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, cit., p. 44.

<sup>383</sup> C. Burden, *Interview with Burden*, in “High Performance”, n. 5, 1979, tr. it. di T. Macrì.

Secondo Angela Mengoni, questa *performance* riassume in modo magistrale alcuni degli aspetti di questo linguaggio artistico, tra cui l’“esaltazione del momento presente e dello scambio ‘in situazione’ tra artista e pubblico, la polemica contro la produzione di un oggetto estetico inseribile in un circuito di consumo, la trasgressione rispetto ai valori sociali ed ai limiti e divieti che li preservano”<sup>384</sup>. Secondo Mengoni, *Shoot* è un emblema di un “nuovo dell’arte”, in senso lotmaniano, tipico di una fase esplosiva e caratterizzato da “combinazioni strutturali semantiche inattese, impossibili o proibite in una fase precedente, [e dalla] capacità di determinare uno shock con un linguaggio artistico”<sup>385</sup>. Altro elemento fondamentale di quest’opera, ma che si può dire comune di tutta la *Performance Art*, è la sottrazione dell’opera d’arte alle regole del mercato “già in ipertrofica espansione”<sup>386</sup>.

Mengoni, nella sua analisi, evidenzia il fatto che più volte alcune opere di questo artista sono state relegate al sensazionalismo provocato sul momento, ma che non sono state analizzate al di là della loro provocazione. È possibile però rilevare come queste opere – come quelle di molti altri artisti del periodo – siano iscrivibili all’interno di una nuova definizione di oggettualità che, a partire dagli anni Sessanta, viene definita come “un’attività configurante nel senso più ampio della parola”<sup>387</sup>. Sicché, il lavoro di Burden trae le sue origini in uno *stadio eminentemente plastico* nel quale il processo di configurazione di dispiega in relazioni spaziali, temporali, formali. Secondo Glòria Moure gli sviluppi dell’arte contemporanea posteriori agli anni Sessanta fanno riferimento a questa nuova sfumatura del concetto di oggettualità, “which consists of the reflection on art not as a producer of autonomous objects but as a configurative activity in the broadest sense of the word”<sup>388</sup>. Burden, secondo Moure, si incanala appieno in questa definizione: “he made a critical incursion into the complex workings of configuration and perception”<sup>389</sup>. Questo ragionamento si allinea perfettamente con

---

<sup>384</sup> A. Mengoni, *Il colpo di fucile tra performance e pittura moderna: per un ansambl’ anacronistico*, relazione presentata al convegno “Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J.M. Floch. Per una semiotica delle culture” (Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008), p. 4.

<sup>385</sup> J.M. Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, tr. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 93.

<sup>386</sup> A. Mengoni, *Ferite: il corpo e la carne nella tarda modernità*, Siena, Salviotti & Barbiuffi, 2012, p. 21.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> G. Mourne, *Chris Burden: art as possibility on the frontiers of power* (1995), in Chris Burden, Centre d’Art Danta Mònica, pp. 66-71, qui p. 67.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

la definizione di scultore che Burden si è assegnato, riferendosi al momento in cui il proiettile ha attraversato il suo corpo.

Angela Mengoni invita a non ridurre l'opera *Shoot* ad una lettura solo metaforica o sociologica, seppur coerente, ma propone di analizzare le relazioni che quest'opera va a scardinare rispetto ad altri lavori e forme della storia dell'arte. Quest'opera propone altresì un caso peculiare per quanto riguarda il rapporto tra opera performativa e immagine statica (di cui si è trattato nel Capitolo Primo).

La fotografia come immagine fissa non può cogliere l'infinitamente piccolo momento di rottura contenuto nella transizione del proiettile nella carne, transizione che ha uno statuto paradossale e che ripropone un problema tra i più tradizionali per la teoria della rappresentazione, poiché la storia dell'arte è anche la storia delle strategie che tentano di rendere figurabili, sul supporto bidimensionale, transizioni paradossali come quella del "trapasso"<sup>390</sup>.

L'immagine in cui Burden cammina per la stanza della galleria con un rivolo di sangue che cola dal braccio rappresenta, secondo Mengoni, un momento *puntuale e incoattivo*. Infatti, il processo iniziato con la ferita causata dall'arma da fuoco è l'innesco di un processo irreversibile. Peculiare di quest'opera è il fatto che non ci sono solo le immagini a protrarre nel tempo la durata dell'azione, ma anche la cicatrice che si verrà a formare necessariamente sul braccio dell'artista sarà parte di questo processo. L'opera in sé, nella sua durata, inscena solamente l'inizio di questo processo, ovvero l'origine della ferita causata dal colpo.

Il colpo attiva quella dimensione costantemente animata da una "palpitazione della materia sensibile", componente del corpo senziente che la recente semiotica, con un termine esplicitamente vicino alla tradizione fenomenologica francese, ha definito *carne*, dimensione che non coincide con il corpo *tout-court* ma che ne costituisce il sostrato "palpitante"<sup>391</sup>.

È già stato citato più volte l'impatto che la Guerra in Vietnam ebbe in quegli anni nel lavoro di Burden, fattore che più volte è stato riconosciuto in questi lavori che "si interrogano sulle condizioni di vita in una società in cui la violenza è un elemento fondamentale"<sup>392</sup>. L'artista stesso, a commento dell'opera *Shoot*, disse che sparare ed

---

<sup>390</sup> A. Mengoni, *Ferite: il corpo e la carne nella tarda modernità*, cit., p. 23.

<sup>391</sup> Ivi, p. 24.

<sup>392</sup> J. L. Schröder, *Science, Heat and Time*, in P. Noever, *Chris Burden: Beyond the Limits / Jenseits der Grenzen*, Vienna, MAK – Cantz Verlag, 1996, tr. it. di A. Mengoni, pp. 193-209, qui p. 199.

essere coliti è “tanto americano quanto l’*apple pie*”<sup>393</sup>: si può rilevare, dunque, una profonda consapevolezza dell’inaccettabilità della guerra, oltre ad un riconoscimento del cambiamento dei rapporti di potere. Anche il Kent State Massacre<sup>394</sup> fu un elemento di trauma per Burden. In un periodo in cui la violenza aveva preso una nuova forma e le persone dovevano attivamente evitare di essere vittime di spari, lui ribalta la situazione e lo diventa scientemente e appositamente. In merito, Burden affermò che, con la messa a punto di un’opera come *Shoot*, “I’d be in that weird gray area”<sup>395</sup>, dove con *weird gray area* intende con tutta probabilità l’ambiguità che si viene a creare quando si sfaldano le differenze tra vittima e carnefice<sup>396</sup>.

Anche l’opera *Trans-Fixed* [Fig. 29] del 1974 è passata alla storia come iconica. Messa in scena a Venice, in California, è consistita in una moderna crocifissione. Burden era sdraiato sul retro di un’automobile marca Volkswagen; i palmi delle sue mani sono stati inchiodati al tettuccio dell’auto, che è stata successivamente portata fuori dal garage. Per due minuti, il motore è stato fatto girare al massimo dei giri per simulare l’urlo dell’artista – che invece è stato in silenzio per tutta l’azione.

Burden punned on the religious-spiritual experience, countering the intensely emotional resonances of the world “transfixed” with a live physical enactment of a real transfixion in the form of a crucifixion. Placing himself in a quasi-religious context, Burden presented himself as a modern martyr to contemporary consumerism as represented by the cars in California’s burgeoning freeway culture<sup>397</sup>.

Emi Fontana, in quest’opera, vede una cupa riedizione dell’*Uomo Vitruviano* (1490 circa) di Leonardo da Vinci: “[...] le proporzioni del corpo umano in relazione alla macchina: nell’era del tardo capitalismo il mito della centralità dell’essere umano degenera in schiavitù del mezzo meccanico”<sup>398</sup>. Per Westcott invece, qui Burden si propone come una martire, negli stessi anni in cui Abramović “si sacrificava nel

---

<sup>393</sup> J. Bewley, *Chris Burden in conversation with John Bewley*, in “Talking art 1”, Londra, ICA, pp. 15-27, qui p. 20.

<sup>394</sup> Il 4 maggio 1970 la guardia nazionale americana aprì il fuoco su una manifestazione studentesca organizzata dall’Università dell’Ohio contro l’annunciata invasione della Cambogia. Morirono quattro persone, nove rimasero ferite (A. Mengoni, *Ferite: il corpo e la carne nella tarda modernità*, cit., p. 26).

<sup>395</sup> S. Freudenheim, *The Artist as Canyon Jumper*, in “Los Angeles Time Magazine”, 13 luglio 2003, p. 23.

<sup>396</sup> K. Stiles, *Burden of Light*, cit., p. 29.

<sup>397</sup> T. Warr e A. Jones, *The Artist’s Body*, Londra, Phaidon, 2000, p. 103.

<sup>398</sup> E. Fontana, *Chris Burden*, cit.

pentagono in fiamme”<sup>399</sup>. In Burden, Westcott riconosce una maggiore ironia rispetto alle opere della collega.



Figura 30 – Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1972.

*B.C. Mexico* [Fig. 30] del 1973 fu una *performance* relativamente semplice, che risultò agli occhi di qualcuno come anche la più poetica.

Of all the things the artist Chris Burden did, and had done to, his body for the sake of art — shot, through the arm, with a .22 rifle; nailed, through the hands; cut, with broken glass; confined, for five days inside a tiny locker — perhaps his most poetic performance piece was the simplest<sup>400</sup>.

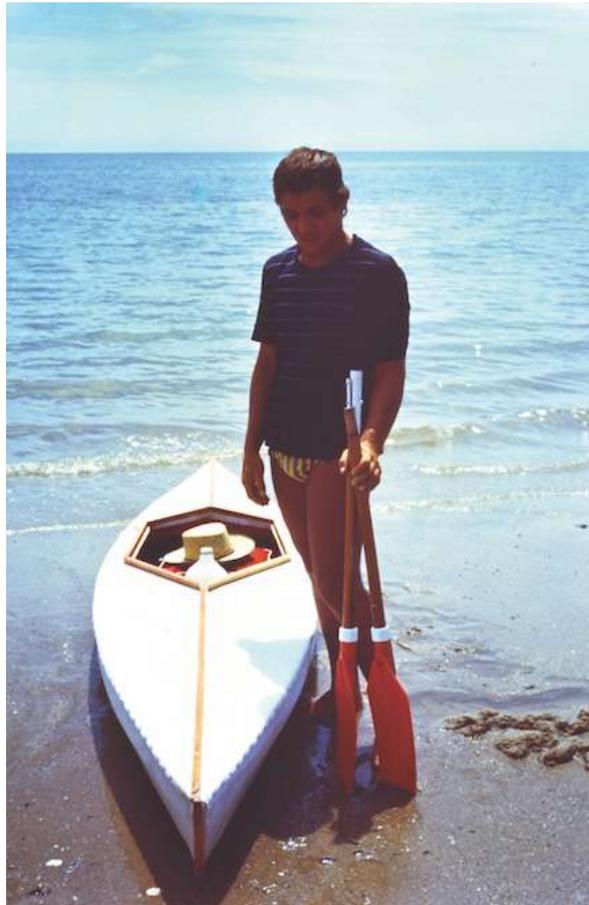
Per quest’opera, Burden ha remato a bordo di un piccolo kayak da un *fishing resort* a San Felipe sul Mare di Cortez, in Baja California (Messico), a una spiaggia disabitata più a sud, portando con sé solo acqua. Ha trascorso undici giorni sulla spiaggia, inosservato, ad una temperatura di circa 48 gradi Celsius durante il giorno, per poi dichiarare la fine della *performance* e tornare in città. Nella galleria Newspace di Los

<sup>399</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., qui p. 87.

<sup>400</sup> R. Kennedy, *The Balance of a Carrer*, in “The New York Times”, 6 settembre 2013. <https://www.nytimes.com/2013/09/08/arts/design/chris-burdens-feats-of-art-are-to-fill-the-new-museum.html> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

Angeles, una nota che descriveva la sua assenza è stata l'unica cosa che gli spettatori hanno trovato quando sono arrivati per visitare la sua mostra in programma. Al suo ritorno in galleria, ha letto le pagine del diario scritte durante quegli undici giorni. Come fa notare Thomas Crow, il diario di viaggio non può essere validato nella sua veridicità: rimane una possibilità che questo sia romanzato. Burden ha dichiarato che la *performance* riguardava semplicemente l'isolamento, il fatto di essere via. Quest'opera si inserisce in un filone di opere concettuali a proposito dell'essere contemporaneamente assente e presente.

He's remained a part of the art scene, but strictly on terms he has established in a world he has built around himself. That may be one reason that, among the Los Angeles artists who emerged in the 1960s and '70s and had staying power, Mr. Burden has long remained under the radar, revered in California and in Europe, and a cult figure for many younger artists, but underappreciated in New York and in many American museums<sup>401</sup>.



---

<sup>401</sup> Ibidem.

Figura 31 – Chris Burden, *BC Mexico*, 1973.

Nel 1974 Burden mette in scena *Back to You*, una *performance* durante la quale si è sdraiato sul pavimento di un ascensore, lasciando la riuscita dell'opera - e la propria vita - in mano agli spettatori: questi erano infatti stati istruiti di lanciare un coltello verso il petto di Burden nel momento in cui le porte si sarebbero aperte, con un cartello che recitava "Lanciate dei pugnali sul mio corpo per favore". Si procurò, in questo modo, quattro pugnalate allo stomaco e una ad un piede<sup>402</sup>.

L'anno successivo, presso la Ronald Feldman Gallery di New York, Burden ha messo in scena *White Light / White Heat* [Fig. 32]. Burden giaceva su una piattaforma posta a circa tre metri da terra, all'angolo fra due pareti, dove non era rinchiuso ma comunque non si poteva vederlo in quanto era al di sopra del campo visivo degli spettatori. La *performance* è consistita nel rimanere in questa situazione per ventidue giorni, durante i quali si è astenuto da ogni tipo di attività, esercizio, nutrimento e sostentamento. Robert Horvitz, narrando la sua esperienza di quest'opera, ha riportato che, se non avesse saputo che lì c'era Burden, avrebbe pensato di essere di fronte a una scultura minimalista, ma "[...] the assumption that he is there alters everything - but I don't know for a fact that he really *is* there. I become "it" in an unannounced game of hide-and-seek."<sup>403</sup> Il concetto di digiuno, in un periodo in cui due *leader* della Irish Republican Army erano alla settima settimana di sciopero della fame per protestare contro l'occupazione britannica del loro paese e in Africa e in Asia migliaia di persone morivano di fame a causa della siccità, rende una valutazione dell'opera di Burden estetica e disinteressata sia ridicola se non addirittura perversa<sup>404</sup>.

In this piece, as in his others, the motive has to be the key. His execution is beyond criticism: he needs only endure the inactivity, isolation and hunger to carry the work through, and to large extent this process is concealed by the installation. The piece dominates its space effortlessly. Nothing is employed that is not absolutely essential. Even his timing, in terms of both his own *oeuvre* and the surrounding social climate, artistic and otherwise, seems apt. But why is he doing it?<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume I. Anni 1960-2000*, cit., p. 46.

<sup>403</sup> R. Horvitz, *Chris Burden*, cit.

<sup>404</sup> *Ibidem*.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

Quest'opera ha anche un'allusione alla cristianità, come era stato rilevato anche in *Trans-Fixed*. Secondo Horvitz, infatti:

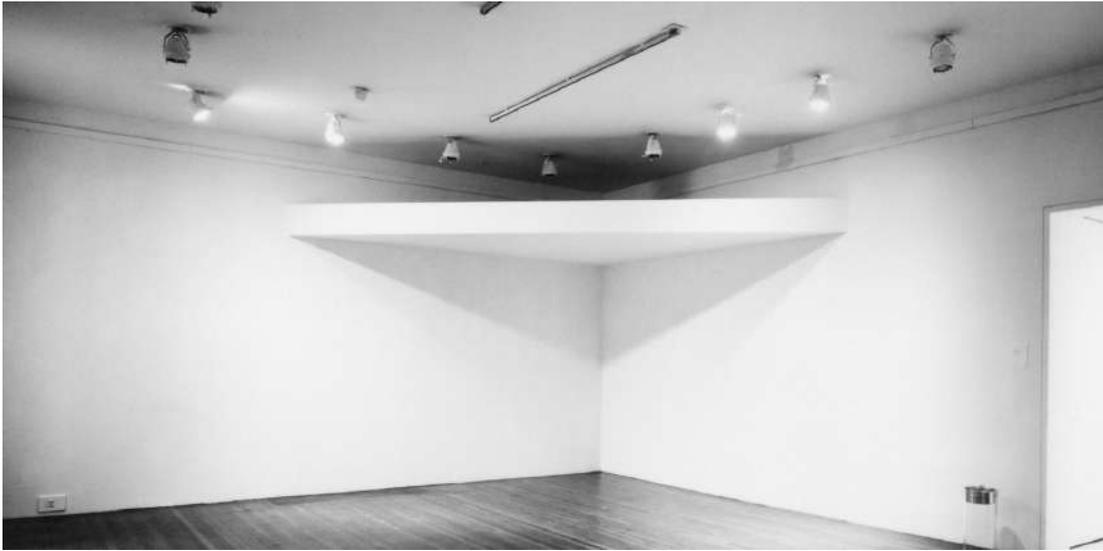
Mortification of the flesh, voluntary seclusion, trial by ordeal, these are the trappings of sainthood. The title of the piece itself, *White Light/White Heat*, suggests the desert and mystical illumination, and I recall that his previous show here was titled *The Church of Human Energy*. It is hard not to think of this whole set-up as a metaphor for the Western notion of God: the Unseen Witness Above, whose presence is pervasive but nowhere revealed. Is Burden playing at being God?<sup>406</sup>

Qualche mese dopo aver messo in scena *White Light / White Heat* [Fig. 32], Burden ha proposto una *performance* che ha diametralmente ribaltato la prima. Se nella prima era impossibile verificare l'effettiva presenza dell'artista, nella seconda era impossibile non farlo. Infatti, in *Doomed* (1975) [Fig. 33] Burden giaceva supino sul pavimento del Museum of Contemporary Art di Chicago, senza muoversi e senza rispondere ad alcuno stimolo, dietro un vetro appoggiato diagonalmente al muro. Dopo aver preso posizione, ha fatto partire un orologio di grosse dimensioni, senza dare indicazioni però della durata dell'opera. Il vetro inclinato a proteggere il corpo dell'artista sembrava quasi una copertura per un'opera d'arte inanimata. Da dove era sdraiato, Burden non poteva vedere l'orologio. Se *White Light / White Heat* è stata estrema ma definita a livello temporale, *Doomed* non aveva prospettiva di termine. Dopo parecchie ore, il personale della galleria ha iniziato a preoccuparsi che l'artista potesse soffrire di intossicazione uremica e disidratazione. Alla quarantacinquesima ora, un'assistente porge a Burden dell'acqua: a quel punto l'artista si alza, va in un'altra stanza, torna con un martello con cui sfonda l'orologio – e non il vetro – e lascia la galleria. Nello svolgimento di opere come *Bed Piece*, *Doomed* o in *Night Crossing* del duo Abramović / Ulay, attorno all'opera si genera una sorta di campo energetico naturale che crea uno spazio di sicurezza attorno agli artisti in modo naturale, ma contemporaneamente funge da calamita: “ero come una calamita. La gente arrivava a quattro metri dal letto, riuscivo davvero a sentirne la presenza. Tutt'intorno c'era un'energia, una vera elettricità”<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> Ibidem.

<sup>407</sup> C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993, pp. 17-18.



*Figura 32 – Chris Burden, White Light-White Heat, 1975.*



*Figura 33 – Chris Burden, Doomed, 1975.*

*Doomed* fu l'ultima opera performativa di Burden: “con questa *performance*, sentì di aver esaurito le sue sperimentazioni con il corpo e le sue provocazioni pubbliche”<sup>408</sup>.

---

<sup>408</sup> J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), cit., p. 168.

D'ora in poi si sarebbe dedicato alle macchine e all'ingegneria, inaugurando così un nuovo capitolo della sua carriera artistica. Dal punto di vista di Westcott, la carriera performativa di Burden è stata caratterizzata da uno stato di libertà e trascendenza raggiunte con dedizione e precisione. Burden si allontana dalla *Performance Art* in quanto le esigenze, spesso autoimposte, erano diventate esageratamente pressanti. Ha iniziato perciò a esplorare ciò che c'era al di là del suo corpo e dei confini del suo impegno fisico e mentale<sup>409</sup>.

Nel lavoro di Burden possiamo trovare alcune opere in cui è presente il concetto di luce, sia questa un raggio di sole, il fuoco, l'elettricità o la luce rifratta dai materiali. Titoli come *Icarus* (1973), *The Speed of Light Machine* (1999), *The First of Light* e *Urban Light* (2008) - in totale la luce figura in oltre cinquanta opere dell'artista - sottolineano il fascino di Burden nei confronti di questo elemento e della sua capacità di chiarire alcuni aspetti dell'esperienza e della coscienza umane.

Rather than using light as a medium in and of itself, light becomes a multifaceted signifier for a wide range of meanings and subjects in his work, including myths and metaphors for knowledge; the authority of institutional practices, especially those of science and technology: the politics of social space and war; the mysterious energies of natural forces; and questions of morality, ethics and the obverse, as darkness partners equally with light in Burden's art. It can be sinister and foreboding, plunge viewers into pitch-blackness, expose the lethal and life-giving potentialities of light and juxtapose visibility and invisibility<sup>410</sup>.

Kristen Stiles ha analizzato il significato della presenza della luce nel lavoro di Burden, che, a parere suo, svolge il compito di comunicare l'ambivalenza latina dei concetti di *lux* e *lumen*. Il primo si riferisce alla luce delle idee, alla divina illuminazione, mentre il secondo è relativo alla conoscenza derivata dall'esperienza empirica, nella dimensione resa osservabile grazie alla luce. Nonostante la centralità della luce nel suo lavoro, per Stiles questa caratteristica non è stata riconosciuta all'opera di Burden da gran parte della critica<sup>411</sup>.

[...] more thoughtful criticism has noted a range of significant conceptual and historical themes in Burden's work, including a "will to power", the pursuit of "self- and situational control", "danger, risk, and unexpected survival in the cosmos of technology", masochistic extremes, and "pure renunciation". These subjects are qualities and conditions of Burden's art, but such descriptions miss a quintessential philosophical dimension of his work: the sculptural role that light

---

<sup>409</sup> Ivi, p. 169.

<sup>410</sup> K. Stiles, *Burden of Light*, cit., qui p. 22.

<sup>411</sup> Ibidem.

plays as it shapes Burden's viewers' psychological and psychophysical experiences, and both transmits and sustains Burden's own unique aesthetic vision and principled concepts represented in his art<sup>412</sup>.

Usando il suo corpo per esaltare le sensazioni rispetto alla visione, Burden ha enfatizzato i metodi di conoscenza fisiologici rispetto a quelli visivi: ha attivato, in questo modo, la propriocezione dello spettatore, ovvero quella che il neurobiologo Paul Grobstein ha definito la *I-Function*<sup>413</sup>. La propriocezione è un meccanismo del sistema nervoso centrale che governa la consapevolezza di sé in modo significativo attraverso la determinazione dei sensi che identificano gli stimoli ambientali e permettono di prendere le decisioni necessarie per il benessere. Grobstein ha coniato il termine *I-Function* per riferirsi a quegli aspetti della funzione cerebrale che supportano e creano la coscienza, messa in contrapposizione alla sfera molto più ampia della funzione cerebrale che supporta il comportamento senza coscienza (un esempio per spiegare il funzionamento della propriocezione è come il cervello produce la sensazione di dolore in un arto assente). Quello che Stiles vuole dimostrare è il fatto che

[...] in *White Light/White Heat* Burden produced an experience akin to that of the phantom limb by making himself visually unavailable and leaving viewers to sense that something was amiss in the gallery. One critic described the mild psychological disturbance that this sensation induced as the room feeling 'haunted ... by the vacuum of [Burden's] withheld presence.'" Such sensations put the body on alert. In this way, Burden's work illustrated how proprioception is a key survival mechanism of the body<sup>414</sup>.

Ciò che si evince è che uno dei ruoli della propriocezione è quello di allertare il corpo dal pericolo: a questo proposito, l'uso che Burden fa del corpo come mezzo estetico in *White Light/White Heat*, come in altre sue *performance*, ha rappresentato per il pubblico un discorso sottile, ma vitale, sull'esperienza del corpo e sulle condizioni di sopravvivenza<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 23.

<sup>413</sup> Per un approfondimento rimando a K. Stiles, P. Grobstein, *The Art Historian and the Neurobiologist: A Conversation about Proprioception, the "I-Function", Body Art and ... Story Telling?*, in "Serendip", Bryn Mawr University, 16 ottobre 2005, <https://serendipstudio.org/bb/artneuro/> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

<sup>414</sup> K. Stiles, *Burden of Light*, cit., qui p. 24.

<sup>415</sup> Ibidem.



## CONCLUSIONI

Con mia sorpresa, risulta più complesso scrivere la conclusione invece dell'intera trattazione; questa, infatti, sarebbe potuta andare avanti ancora a lungo, a eviscerare ogni aspetto, implicazione, sfaccettatura che il dolore va a scoprire. Questo tema mi è sembrato un nervo scoperto della storia dell'arte: bisogna avere un po' di coraggio per immergersi nei lati più oscuri della psiche. L'apertura mentale richiesta è notevole: a volte, per districare i numerosi pensieri e dubbi che sorgono alla vista di alcune opere, mi è stato necessario approcciarle, semplicemente, per quello che sono. È stato utile capire e accettare che il dolore non solo è incredibilmente soggettivo, ma è sociale: è uno strumento di comunicazione, un linguaggio. L'umanità del dolore permette di entrare in empatia con gli artisti e di ascoltare anche le verità più scomode. Come dice Teresa Macri: “È come affrontare la morte attraverso la vita, frugando al di sotto, esibendo il rovescio e il segreto”<sup>416</sup>.

Il fatto di aver affrontato per mesi, quotidianamente, il tema del dolore, mi ha aperto gli occhi: il dolore è ovunque, sempre. Non serve neanche menzionare le attuali guerre, che ne rappresentano l'apoteosi. È sufficiente guardarsi intorno. Nel primo capitolo ho brevemente parlato della ricezione di immagini di sofferenza: il momento in cui realizzi che, effettivamente, anche tu sei vittima di questo terribile circolo vizioso in cui vieni bombardato da immagini di sofferenza vera, ma sono talmente tante che *non ci fai neanche più caso*, allora, in quel momento, realizzi che è ora di fare un passo indietro, e di aprirsi di nuovo a quell'umanità che il dolore permette di raggiungere. Si badi: questa obnubilazione non fa di noi delle cattive persone. È una reazione normale, quando si è immersi in un carico di informazioni di questa portata. Allo stesso tempo, esiste un fenomeno opposto, che si chiama empatia fisiologica e ciò che ho riscontrato è che questa forma d'arte contribuisce ad attivarla.

Gina Pane ha usato la sofferenza per rivendicare l'essere donna nel mondo patriarcale e per questo motivo venne inserita tra le *angry women*<sup>417</sup> dell'arte. Come disse Lea Vergine, “Pane è *qui e là*: nella sfera del corporale e in un lievissimo altrove”<sup>418</sup>. La

---

<sup>416</sup> T. Macri, *Il corpo postorganico* (1996), cit., p. 24.

<sup>417</sup> T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 131.

<sup>418</sup> L. Vergine, *Corpo diffuso e corpo mistico* (2000), in L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, Skira, 2000, pp. 269-290, qui p. 272.

delicatezza con cui Pane ha affrontato tutte le sue opere, anche quelle più drammatiche, è stata la sua cifra stilistica; cifra che ha trovato la sua massima espressione nella lametta. Le ferite che si provocava non evocavano scenari cruenti, ma un dolore personale e raccolto che si fa universale grazie ai messaggi che veicola. Lacerare la pelle, ossia il confine – fisico e netto – che separa il corpo dal resto delle cose del mondo, ha significato per Pane un’apertura verso l’alterità e, contemporaneamente, un gesto fisico e allegorico per scavarsi dentro, anche in nome di una interpretazione personale della religione.

La ricerca su Marina Abramović ha confermato che il legame della sua arte con la sua biografia, il Paese d’origine e la famiglia, è presente e importante. Il suo è un corpo privato che è diventato corpo sociale, senza però farsi coinvolgere direttamente in battaglie sociali, come fece invece la collega Gina Pane. Il dolore, per Abramović, è un mezzo che ha utilizzato negli anni per raggiungere un limite, oltre il quale si entra in un luogo diverso dalla realtà precedente, in cui fa piena esperienza del momento presente. Le sue esperienze l’hanno portata spesso a vivere situazioni estreme anche durante il sodalizio con Ulay, familiare anch’egli alla pratica artistica autolesionistica ancor prima del loro incontro. L’esperienza di coppia ha segnato la carriera di Abramović che prenderà una piega diversa dopo la separazione.

Chris Burden ha utilizzato il suo dolore per manifestare con forza contro le istituzioni artistiche e il loro *status quo*. L’uso che ha fatto del corpo nelle sue opere ha mostrato l’equivocità al centro di tutti i rapporti di potere e delle relazioni societarie. A lui è stato spesso associato il concetto di machismo e mascolinità: con un approccio critico al machismo, ha voluto disturbare le norme sociali, servendosi proprio degli stereotipi. In questa ricerca ho riscontrato che il dolore rappresenta una sorta di limite, e il concetto stesso di limite può prendere diverse forme. Il dolore è uno stato liminale, un limine, appunto, che prende diversa forma a seconda di chi ne fa esperienza. C’è chi lo sfonda, come Abramović, e chi vi arriva delicatamente, come Pane; c’è chi sembra non accorgersi della sua presenza, come Burden. La cosa più difficile, per me, è stata assecondare, senza pregiudizi, l’azione di ognuno di questi artisti, provando ad ascoltarli senza nessun velo di Maya a separarmi da loro, come se parlassero a me, lasciandomi trasportare dalla incredibile complicatezza e tridimensionalità dei

---

sentimenti. Sentimenti che trascendono geografie e decenni e per cui sono felice di aver scritto queste pagine.

Ho parlato prima di empatia fisiologica: alla fine di questa ricerca, penso che la risposta alla domanda che mi sono posta all'inizio – ovvero, *perché?* – trovi risposta proprio in questo fenomeno. Il fatto che questi artisti portino a chiedersi questa domanda, e quelle che ne conseguono, racchiude già la risposta. Un'arte così impattante permette di non lasciarci annegare nel mare dell'indifferenza, di farci tenere alta l'attenzione non solo sull'evento della *performance* in senso stretto, ma ci ricorda che il dolore è un'esperienza umana e ci circonda. Se nella quotidianità vince il diniego, nell'arte vince l'empatia fisiologica.



## ELENCO DELLE IMMAGINI

Figura 1 – Concerto Fluxus, Colonia, 1970. Crediti: Flash Art Italia.

Figura 2 – Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, performance, Carnegie Recital Hall, New York. Courtesy: Yoko Ono. Crediti: Minoru Niizuma.

Figura 3 – Otto Muehl, *Stenzel Aktion*, 1968, performance. Crediti: ArtTribune.

Figura 4 – Vito Acconci, *Seedbed*, 1972, performance e legno, rampa, casse, Sonnabend Gallery, New York. Crediti: Ealan Wingate e Bernardette Mayer.

Figura 5 – Günter Brüs, *Transfusion*. Crediti: Ludwig Hoffenreic

Figura 6 – *Il ventaglio e la rete*, in R. Schechner, F. Deriu (a cura di), *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 10.

Figura 7 – *Mappa del tempo / spazio / contesto performativo* in R. Schechner, F. Deriu (a cura di), *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 152-153.

Figura 8 - Yves Klein mentre dirige una modella in *body art painting* presso Rue Campagne Premiere, 14isème arrondissement, Parigi, 1961. Crediti: René Burri, Magnum Photos.

Figura 9 - Yves Klein mentre dirige una modella in *body art painting* presso Rue Campagne Premiere, 14isème arrondissement, Parigi, 1961. Crediti: René Burri, Magnum Photos.

Figura 10 – VALIE EXPORT, *Aktionshose Genitalpanik*, 1969, performance, cinema *Kunstino*, Monaco di Baviera. Crediti: VBK Österreich.

Figura 11 – Gina Pane, *La Prière des pauvres et le corps des saints*, 1989-1990, acciaio elettrozincato, vetro, feltro, piombo, rame, ferro battuto, ferro arrugginito, ottone, legno, carbone, cenere e disegni preparatori, 107x870x385cm. Crediti: Julie Joubert. Courtesy: ADAGP Gina Pane e Anne Marchand & Kamel Mennour, Paris.

Figura 12 – Gina Pane, *Action Escalade Non Anestésiée*, 1971, constatazione dell'azione realizzata nello studio dell'artista, Parigi. Pannello di fotografie in bianco e nero, intelaiatura metallica in acciaio dolce. Crediti: Philippe Migeat. Courtesy: Collezione Centre Pompidou.

Figura 13 – Gina Pane, *Le Lait Chaud*, 1972, performance, Parigi. Courtesy Art Salon.

Figura 14 – Gina Pane, *Action Psyché (Essai)*, 1974, 3 fotografie a colori della performance presso Galerie Rodolphe Stadler, 30x40cm. Courtesy: Osart Gallery.

Figura 15 - Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, constatazione dell'azione realizzata presso il Centre Pompidou, Parigi. Courtesy: Collezione Egidio Giorgi, Massa.

Figura 16 - Gina Pane, *Io mescolo tutto*, 1976, stampa fotografica a colori. Crediti: François Masson. Courtesy: MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna e François Masson.

Figura 17 - Gina Pane, *Io mescolo tutto*, 1976, stampa fotografica a colori. Crediti: François Masson. Courtesy: MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna e François Masson.

Figura 18 – Marina Abramović / Ulay, *Nightsea Crossing*, 1982, performance Documenta 7, Kassel. Crediti: VBK, Wien.

Figura 19 – Marina Abramović, *Rhythm 5*, 1974, performance. Crediti: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, donato da Willem Pepler, 1998. Courtesy: Marina Abramović Archives e Sean Kelly Gallery, New York.

Figura 20 – Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997, performance, XLVII Esposizione internazionale d'arte, Venezia. Courtesy: Marina Abramović Archives e Sean Kelly Gallery, New York.

Figura 21 – Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1975, performance, Studio Morra, Napoli. Courtesy: Studio Morra, Napoli.

Figura 22 – Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975, performance, Galerie Krinzinger, Vienna. Courtesy: Galerie Krinzinger.

Figura 23 – Marina Abramović, *Rhythm 10*, performance, Villa Borghese, Roma, 1973.

Figura 24 – Marina Abramović / Ulay, *Relation in Space*, 1976, performance, Venezia. Crediti: Jaap de Graaf. Courtesy: Marina Abramović Archives e Sean Kelly Gallery, New York.

Figura 25 – Marina Abramović / Ulay, *Rest Energy*, 1980, 16mm film transferred to video, 4:07 min. Courtesy: Marina Abramović Archives and Sean Kelly Gallery, New York.

Figura 26 – Marina Abramović / Ulay – *The Lovers– Great Wall Walk*, Grande Muraglia Cinese, 1988.

Figura 27 - Chris Burden, *Icarus*, 1973. Courtesy: Phaidon.

Figura 28 – Fotografia d'archivio di Barbara Burden che dà del succo Chris Burden attraverso le fessure dell'armadietto durante *Five Day Locker Piece*, 1971. Crediti: 2017 Chris Burden; licensed by the Chris Burden Estate and Artists Rights Society (ars), New York.

Figura 29 – Chris Burden, *Shoot*, 1973, Space Galery F, Santa Ana, California.

Figura 30 – Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1972, fermo immagine dal documentario *Burden* (2016). Courtesy: Magnolia Pictures. Credits: 2019 Chris Burden / licensed by The Chris Burden Estate and Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 31 – Chris Burden, *BC Mexico*, 1973, performance.

Figura 32 – Chris Burden, *White Light-White Heat*, 1975, performance. Courtesy: Ronald Feldman Gallery.

Figura 33 – Chris Burden, *Doomed*, 1975, performance. Courtesy: MCA Chicago.

## BIBLIOGRAFIA

M. Abramović et al., *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), tr. it. di A. Pezzotta, Milano, Bompiani, 2018.

M. Abramović, B. Pejic, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998.

M. Abramović, C. Thompson, K. Weslien, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", 28(1), 2006, pp. 29–50. <http://www.jstor.org/stable/4139995> [ultimo accesso 18 dicembre 2023].

M. Abramović, V. Abramović, *Time-Space-Energy or Talking about Asystemic Thinking*, in M. Abramović, B. Pejic, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998.

T. Aguilar García, *Estetica del dolore* (2013), tr. it. di R. Buffi, Siviglia, Casimiro libri, 2020.

F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri, delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2008.

K. Almerini, *Il femminismo di Carla Accardi*, 3 marzo 2014, in "Doppiozero". <https://www.doppiozero.com/il-femminismo-di-carla-accardi> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

F. Amè, *Marina Abramović «Dimmi di no»*, in "Vanity Fair", 24 luglio 2021 <https://www.vanityfair.it/show/agenda/2021/07/24/marina-abramovic-dimmi-di-no> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

C. Angelucci, *Vivere il proprio corpo. Le mitiche Azione di Gina Pane, in mostra a Milano*, in "ArtsLife", 26 novembre 2018. <https://artslife.com/2018/11/26/vivere-il->

proprio-corpo-le-azioni-di-gina-pane-in-mostra-a-milano/ [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Milano, Giunti, 2012.

M. Baudoson et al., *Gina Pane. Opere (1968-1990). Catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chioistro di San Domenico, 1998)*, Milano, Charta, 1998.

J. Bewley, *Chris Burden in conversation with John Bewley*, in "Talking art 1", Londra, ICA, pp. 15-27.

S. Biernoff, *Picturing pain* (2021), in "Encountering Pain: Hearing, seeing, speaking", D. Padfield & J. M. Zakrzewska (Eds.), UCL Press, pp. 190–213. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv15d8195.20> [ultimo accesso 22 settembre 2023].

K. Biesenbach, *Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 8-30.

K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010.

I. Bozić et al., *History of Yugoslavia*, 1974, New York, McGraw-Hill.

C. Burden, *Interview with Burden*, in "High Performance", n. 5, 1979, tr. it. di T. Macri.

Byung-Chul Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite* (2021), tr. it. di Simone Aglan-Buttazzi, Torino, Einaudi, 2021.

C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993.

G. Celant, *Marina Abramović. Public Body. Installations and Objects. 1965 - 2001*, Milano, Charta, 2001.

B. Chavanne, J. Hountou, *Gina Pane, lettre à un(e) inconnu(e)*, Parigi, Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Ecrits d'artistes, 2003.

S. Cohen, *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, tr. it. di D. Damiani, Roma, Carocci, 2002.

M. Collatuzzo, *Spunti sul cosiddetto "Prospettivismo" di Nietzsche. La scienza dal punto di vista dell'arte*, in "Treccani"; 25 marzo 2021, [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Prospettive/CSB\\_Collatuzzo.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Prospettive/CSB_Collatuzzo.html) [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

Collectif, *Gina Pane*, Parigi, RMN, 2002.

T. Colstrup, *Key formulas painted out: collision and contemplation*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 34-41.

T. Crow, *Mind-Body Problem: Chris Burden's Performances*, in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli, pp. 47-62.

A. Danto, *Danger and Disturbation: the Art of Marina Abramović*, in K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exhibition catalogue, MoMA, 2010, pp. 29-35.

D. Davis, *Art as performance. New directions in aesthetics*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008.

V. Dehò, *Fluxus è ...*, in "Flash Art Italia", 24 luglio 2015. <https://flash-art.it/article/fluxus-e/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

V. Dehò, *Gina Pane*, in “Flash Art Italia”, 22 luglio 2015, <https://flash---art.it/article/gina-pane/> [ultimo accesso 23 novembre 2023].

M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999.

D. Denegri, *Marina Abramović. Performing Body*, Milano, Charta, 2008.

F. Deriu, *Lo “spettro ampio” delle attività performative (1999)*, in R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, pp. I-XXXI.

J. Derrida, *Truth in Painting*, Chicago, University Chicago Press, 1978.

S. Duplaix, *Gina Pane, 1939-1990. È per amore vostro, l'altro*, Arles, Actes Sud, 2012.

L. Essling, *The cloud in the room*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 24-33.

E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell'arte (2004)*, tr. it. di S. Paparelli, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014.

E. Fischer-Lichte, *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, Milano, Charta, 2011.

E. Fontana, *Chris Burden*, in “Flash Art Italia”, 20 febbraio 2017. <https://flash---art.it/article/chris-burden/> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

F. Foradini, *VALIE EXPORT, azionista femminista*, 21 giugno 2023, “Il Giornale dell'Arte”. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/valie-export-azionista-femminista/142540.html> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

S. Freudenheim, *The Artist as Canyon Jumper*, in “Los Angeles Time Magazine”, 13 luglio 2003.

A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell’esibizione, Firenze, Marsilio, 2018.

R. Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present (1979)*, Londra, Thames & Hudson, 2011.

R. Goldberg, *Performance Live Art since the 60’s*, Londra, Thames & Hudson, 1998.

R. Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, Londra, Thames & Hudson, 2018.

T. Gusman, *Introduzione (2014)*, in E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell’arte*, tr. it. S. Paparelli, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014.

A. Heatfield, *Liquid Knowledge. Marina Abramović in Conversation with Adrian Heathfield*, in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell’esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 42-50.

A. Heatfield (a cura di), *Live: Art and Performance*, Londra, Tate Gallery Publishing, 2004.

F. Hoffman et al., *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007.

F. Hoffman, *Chris Burden: Some Reflections*, in F. Hoffman et al., *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007, pp. 354-363.

R. Horvitz, *Chris Burden*, in “Artforum”, Maggio 1976, pp. 24–31.

R. Horvitz, *Conversazione con Chris Burden*, 4 febbraio 1975 per “Artforum Magazine”.

C. Iaquina, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, io mescolo tutto*, in “Flash Art Italia” 362, autunno 2023, 7 novembre 2023, <https://flash-art.it/article/gina-pane-3/> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

D. Johnson, *Ulay. L'artista della fuga. Intervista con Dominik Johnson* (2014), in P. Martore (a cura di), C. Mu (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelvechi, 2018.

A. Jones, *Body Art / Performing the Subject*, London – Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

A. Jones, *Chris Burden's Bridges, Relationality, and the Conceptual Body*, in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli pp. 110-133.

A. Jones, *Survey*, in T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Londra, Phaidon, 2000, pp. 18 – 47.

H. Kontova, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, pubblicato originariamente su “Flash Art Italia” no. 92-93 ottobre / novembre 1979, <https://flash-art.it/article/gina-pane-2/> [ultimo accesso 16 novembre 2023].

R. Kennedy, *The Balance of a Carrer*, in “The New York Times”, 6 settembre 2013. <https://www.nytimes.com/2013/09/08/arts/design/chris-burdens-feats-of-art-are-to-fill-the-new-museum.html> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

S. Larrat, *ModCon: The Secret World Of Extreme Body Modification*, Toronto, BME Books, 2002.

L. R. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in "Art in America", 100, 11, 1976, pp. 73-81.

J.M. Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, tr. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994.

N. Lucarelli, *Performance e femminismo. Intervista a Valie Export*, 26 novembre 2019, "Artribune". <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/11/performance-femminismo-intervista-valie-export/> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

T. Macrì, *Il corpo postorganico* (1996), Genova, Costa & Nolan, 2006.

T. Macrì, *Mary Quant, la sovversione femminile di un'avanguardista*, in "Il Manifesto", 14 aprile 2023, <https://ilmanifesto.it/mary-quant-la-sovversione-femminile-di-unavanguardista> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1. Anni 1960-2000*, Milano, Postmedia Books, 2020.

T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 2. Anni 2000-2022*, Milano, Postmedia Books, 2020.

P. Martore (a cura di), C. Mu (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Castelveccchi, 2018.

T. McEvilley, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?*, M. Abramović, B. Pejic, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998, pp. 14-25.

A. Mengoni, *Ferite: il corpo e la carne nella tarda modernità*, Siena, Salvietti & Barbiuffi, 2012.

A. Mengoni, *Il colpo di fucile tra performance e pittura moderna: per un ansambl' anacronistico*, relazione presentata al convegno "Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J.M. Floch. Per una semiotica delle culture" (Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008).

M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University, Evanston.

J. Miliani, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, Milano, Postmedia Books, 2020.

G. Mourne, *Chris Burden: art as possibility on the frontiers of power* (1995), in Chris Burden, Centre d'Art Danta Mònica, pp. 66-71.

K. O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1998.

S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), tr. it. E. Sala, Torino, Einaudi, 2011.

G. Pane, *Texte général (extrait)*, 1976, archivio Flash Art, tr. it. di C. Iaquina.

G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)* (1974), tr. it. V. Dehò.

V. Pavlović, *TITO. L'artefice della Jugoslavia comunista*, Catanzaro, Rubettino, 2023.

B. Pejić, *And Now, Let's Remember... Yugoslavia*, in in A. Galansino (a cura di), *Marina Abramović. The Cleaner*, catalogo dell'esibizione, Firenze, Marsilio, 2018, pp. 258-267.

B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, M. Abramović, B. Pejić, *Marina Abramović. Artist Body*, Milano, Charta, 1998, pp. 26-40.

P. Phelan, *Marina Abramović: Witnessing Shadows* in “Theatre Journal”, 56(4), 2004, pp. 569–577. <http://www.jstor.org/stable/25069529> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

P. Phelan, *Umarked. The politics of performance*, Londra-New York, Routledge, 1993.

L. Phillips, *Double Bind*, in in L. Phillips et al., *Chris Burden. Extreme Measures*, New York, Skira Rizzoli, pp. 17-40.

C. Pirri Valentini, *Gina Pane, tra immediatezza e composizione*, in “93% Materiali per una politica non verbale”, #18, ottobre 2020, <https://novantatrepercento.it/018-05-gina-pane-tra-immediatezza-e-composizione/> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

P. Plagens, *He Got Shot – For His Art (1973)*, in “The New York Times”, 2 settembre 1973.

F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

M. Rosa, *Ontologia della Performance Art*, Università di Pisa e Università di Firenze, 2018.

E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York e Oxford, Oxford University Press, 1985.

R. Schechner, V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance 1970-198*, Roma, Bulzoni, 2016.

R. Schechner, F. Deriu (a cura di), *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.

R. Schechner, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Londra Routledge, 1993.

J. L. Schröder, *Science, Heat and Time*, in P. Noever, *Chris Burden: Beyond the Limits / Jenseits der Grenzen*, Vienna, MAK – Cantz Verlag, 1996, tr. it. di A. Mengoni, pp. 193-209.

D. Sileo, *Fenomenologia di Marina Abramović*, in E. Viola (a cura di) *Marina Abramović*, cit., vol. 1, 2012, pp. 14-33.

A. Smuts, *The Paradox of Painful Art*, in “Journal of Aesthetic Education”, 41(3), 2007, pp. 59–76, <http://www.jstor.org/stable/25160238> [ultimo accesso 24 ottobre 2023].

K. Stiles, *Burden of Light*, in in F. Hoffman (a cura di), *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007, pp. 22-37.

K. Stiles, *Cloud with its Shadow*, in K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 34-95.

K. Stiles, *Performance*, in R. Nelson et al., *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, 2003, pp. 75-97.

K. Stiles et al., *MARINA ABRAMOVIĆ*, Londra, Phaidon, 2008.

K. Stiles, P. Grobstein, *The Art Historian and the Neurobiologist: A Conversation about Proprioception, the “I-Function”, Body Art and ... Story Telling?*, in “Serendip”, Bryn Mawr University, 16 ottobre 2005. <https://serendipstudio.org/bb/artneuro/> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

R. Storr, *Immanent Domain*, in F. Hoffman (a cura di), *Chris Burden*, Londra, Thames & Hudson, 2007, pp. 38-48.

C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Books, Milano, 2012, p. 214.

M. Teti, *Occupying UCI: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, in "RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review", 43(1), pp. 39–52. <http://www.jstor.org/stable/26454007> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

A. L. Thomasson, *The Ontology of Art* (2004), in P. Kivy, *The Blackwell Guide to Aesthetics*, 2004, Oxford, Blackwell, pp. 78-92.

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

A. Tronche, *Gina Pane. Actions*, Parigi, Fall Edition, 1997.

V. Valentini, *Professione cartografo* (1984), in *La teoria della performance 1970-1983*, R. Schechner, V. Valentini (a cura di), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 11-38.

L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, Skira, 2000.

L. Vergine, *Corpo diffuso e corpo mistico* (2000), in L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, Skira, 2000, pp. 269-290.

L. Vergine, *L'eterodossia del cuore*, in F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri, delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 7-9.

L. Vergine (a cura di), *GINA PANE. Partitions. Opere multimedia 1984-1985*, catalogo della mostra presso Padiglione d'Arte Contemporanea – Milano, 29 novembre 1985 – 13 gennaio 1986, Milano, Mazzotta, 1987.

L. Vergine, *Il corpo diffuso*, in L. Vergine (a cura di), *GINA PANE. Partitions. Opere multimedia 1984-1985*, catalogo della mostra presso Padiglione d'Arte Contemporanea – Milano, 29 novembre 1985 – 13 gennaio 1986, Milano, Mazzotta, 1987, pp. 7-18.

M. Vescovo, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico* (1998), in M. Baudoson et al., *Gina Pane. Opere (1968-1990). Catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostrò di San Domenico, 1998)*, Milano, Charta, 1998, pp. 64-85, qui p. 66.

A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, F. Poli (a cura di), Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 188-221.

C. Vincentini, *Introduzione all'edizione italiana* (1988), in *Storia del teatro*, O. G. Brockett, C. Vincentini (a cura di), tr. it. di A. De Lorenzis, Venezia, Marsilio, 2010, pp. XI-XXV, qui p. XIV.

A. M. Wagner, *Then and there: the art of Chris Burden*, in "Artforum", Ottobre 2011, vol. 50, n. 2.

F. Ward, *Gray Zone: Watchin Shoot*, ottobre 2001, vol. 95, pp. 115–30, qui p. 116 <https://www.jstor.org/stable/779202> [ultimo accesso 26 gennaio 2024].

T. Warr, *Preface*, in T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Londra, Phaidon, 2000, pp. 11-15.

T. Warr e A. Jones, *The Artist's Body*, Londra, Phaidon, 2000.

J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Monza, Johan & Levi Editore, 2011.

J. Westerman, *Between Action and Image: Performance as “Inframedium”*, in “Tate Research Feature”, 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image> [ultimo accesso 2 dicembre 2023].

C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Londra, Tate Publishing, 2022.

*Carla Accardi, vita e opere della grande artista astrattista*, in “Finestre sull’Arte”. <https://www.finestresullarte.info/arte-base/carla-accardi-artista-astrattista-vita-opere-stile> [ultimo accesso 30 novembre 2023].

## **SITOGRAFIA**

[www.tribune.com](http://www.tribune.com)

[www.artslife.com](http://www.artslife.com)

[www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com)

[www.finestresullarte.it](http://www.finestresullarte.it)

[www.flash---art.it](http://www.flash---art.it)

[www.ilgiornaledellarte.com](http://www.ilgiornaledellarte.com)

[www.ilmanifesto.it](http://www.ilmanifesto.it)

[www.jstor.com](http://www.jstor.com)

[www.la7.it](http://www.la7.it)

[www.novantatrepercento.it](http://www.novantatrepercento.it)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

[www.serendipstudio.org](http://www.serendipstudio.org)

[www.tate.org.com](http://www.tate.org.com)

[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

[www.vanityfair.it](http://www.vanityfair.it)

## VIDEOGRAFIA

M. Akers, J. Dupre, *Marina Abramović: The Artist is Present*, film, 2012, Minerva Pictures.

C. Burden, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, video, Betacam NTSC, bianco e nero, 35', collezione Centre Georges Pompidou, Parigi.

R. Dewey, T. Marrinan, *BURDEN. Beyond the Limits – Out of the Museum*, film, 2016

Intervista di Francesca Alfano Miglietti per La7, “Artbox”, stagione 1, episodio 11, 10 gennaio 2022, <https://www.la7.it/artbox/rivedila7/artbox-s01-e11-12-01-2022-417436>.