



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

VULNERABILITÀ/RESILIENZA

a cura di Alessandro Rossi

dicembre 2014

CRISTINA BALDACCI

La ferita reale o simbolica come atto di resistenza e promessa di rinascita nell'arte contemporanea

Tagli, ferite, lacerazioni del corpo, ma anche fenditure e crepe nell'architettura: l'artista contemporaneo traumatizza a volte la carne, alle altre la pietra (o i suoi derivati) come atto di resistenza esistenziale, artistica e socio-politica.

Dalla Body Art alle esperienze Post Human, infliggersi o provocare lesioni corporee è una dichiarazione di vita e di forza, ancor più che un'ammissione di vulnerabilità e una pulsione di morte. Un breve carotaggio di alcuni degli esempi più significativi tra coloro che – da quando il corpo si afferma come linguaggio tra anni Sessanta e Settanta – si sono spinti fino ai limiti della sopportazione fisica aiuterà a comprendere come gesti di per sé anche molto cruenti siano da intendersi come segnali di riappropriazione e di rinascita identitaria. Il narcisismo, nella sua declinazione più masochistica, è certamente una componente importante, anche se non l'unico motore di queste attitudini così *borderline*.

I morsi che Vito Acconci si "timbra" sulla pelle, mappandone ogni centimetro che la sua bocca riesce

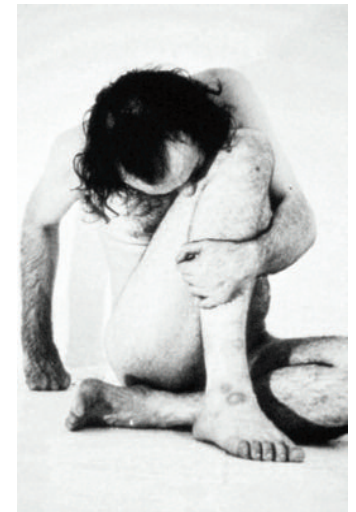


Fig. 1
Vito Acconci, *Trademarks*, 1970.



Fig. 2
Chris Burden, *Shoot*, 1971.

a raggiungere (*Trademarks*, 1970, Fig. 1), sono azioni che ci parlano di un amore di sé ossessivo e autolesionista, ma anche di un marcato istinto vitalistico. Attraverso questa punizione autoinferta e ripetitiva, l'artista dimostra la sua tenacia, al di là del patimento della carne.

Il colpo di fucile (*Shoot*, 1971, Fig. 2) che ferisce Chris Burden sul braccio sinistro durante una performance – il caso ha voluto che il proiettile ferisse l'artista più di quanto lui e il suo assistente-“aguzzino” avessero programmato – è anch'esso una prova di forza per testare i propri limiti psico-fisici, una sorta di resilienza biologica. Tre anni dopo questo episodio, sempre sulla stessa linea concettuale, ma ancora più sconcertante, la sua decisione di farsi inchiodare come un Cristo in croce sulla carrozzeria di un maggiolone Volkswagen con il motore acceso e roboante (*Trans-Fixed*, 1974, Fig. 3).

Quello appena citato non è l'unico caso di un esplicito richiamo all'iconografia cristologica. Più raffinate dal punto di vista estetico

Fig. 3
Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1974.

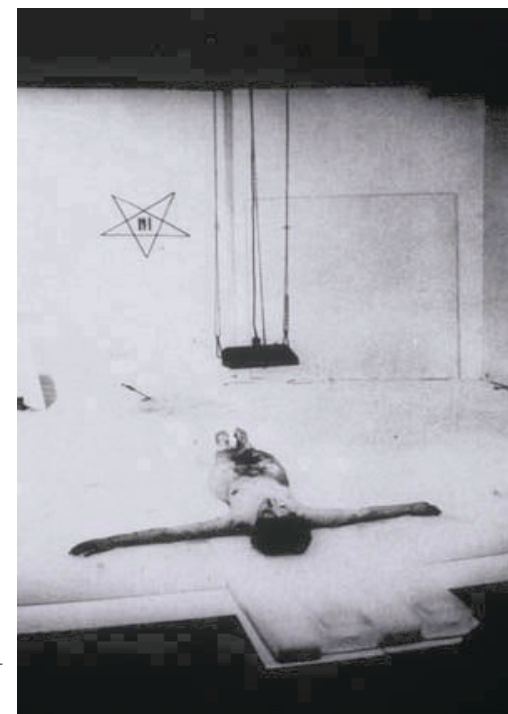
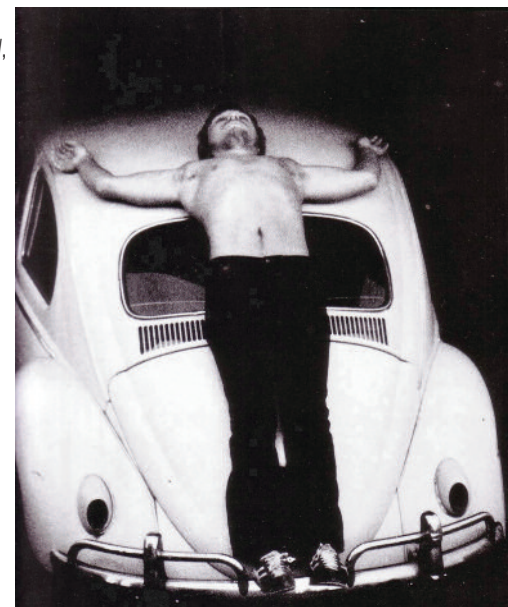


Fig. 4
Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975.

sono le prove a cui si sottopongono Marina Abramović e Gina Pane.

Lungo tutta la sua carriera la Abramović ha cercato di spostare il limite della propria sopportazione fisica a livelli sempre più alti, ripetendo e inasprendo, a distanza di anni, le sue performance giovanili. Come esempio ricordiamo *Lips of Thomas*, performance dal titolo già di per sé allegorico, eseguita per la prima volta nel 1975 (Fig. 4) e poi ripetuta nel 2005 con alcune varianti.

La differenza più evidente è la durata dell'azione, inizialmente circoscritta a una trentina di minuti e in seguito prolungata per ore. I momenti salienti di questo lavoro vedono l'artista incidersi con una lama una stella a cinque punte sul ventre e poi sdraiarsi su un letto di ghiaccio a forma di croce e resistere, sanguinante, il più a lungo possibile.

In quegli stessi anni, anche Gina Pane si arma di una lametta – a volte sostituita da un mazzo di rose dai gambi molto spinosi che stringe a sé –, e, vestita di bianco, si provoca sulle braccia lesioni che, a poco a poco, tingono di rosso il suo abito immacolato (*Azione sentimentale*, 1973, Fig. 5). Ogni ferita è un gesto di affermazione identitaria come donna, dove il sangue è il simbolo del mestruo e del parto, quindi di vita più che di morte.

Il sangue come metafora dell'essere femmina ritorna anche nel lavoro di Regina José Galindo. Una delle sue azioni più estreme consiste nell'imporsi copiosi prelievi, rischiando ogni volta il collasso, e nel vendere pubblicamente il sangue raccolto a un prezzo simile a quello a cui si vende sul mercato nero (*Crisis/Blood*, 2009, Fig. 6). Il suo, oltre a essere una prova di sopportazione, è un atto di denuncia verso la violenza subita dalle donne, e non solo, nel suo paese d'origine, il Guatemala.

Il martirio del corpo raggiunge esiti ancora più disorientanti quando gli artisti si confrontano a tu per tu con il pubblico per testare la propria e altrui capacità di autocontrollo e di immedesimazione – come quando la Abramović ha offerto se stessa al pubblico, pronta a sopportare qualsiasi sevizia (*Rhythm 0*, 1974, Fig. 7) – o quando, dovendo convivere con una malattia incurabile, sfidano

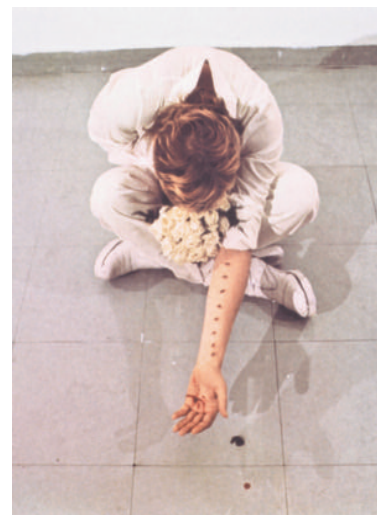


Fig. 5
Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973.



Fig. 6
Regina José Galindo, *Crisis/Blood*, 2009.



Fig. 7
Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974.



Fig. 8
Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-93.

apertamente la paura della morte e il pudore di mostrare la propria infermità agli altri. Un esempio tra tutti: quello di Hannah Wilke, che prima di ammalarsi aveva sempre ostentato la propria bellezza nei suoi lavori di stampo femminista, e quando scopre di avere un linfoma comincia a documentare con una serie di fotografie i vari stadi del suo degrado fisico, tra cui i segni prodotti dalla chemioterapia e dalle ricorrenti operazioni (*Intra-Venus*, 1992-93, Fig. 8). Per quanto perturbante, il suo è un inno alla vita, un invito ad andare avanti e a non lasciarsi scoraggiare qualsiasi cosa succeda.

Diverso l'esempio rappresentato da Orlan, la cui indagine coinvolge sempre il corpo in prima persona e la bellezza femminile, ma con significati ed esiti diversi. Anche Orlan in gioventù usa il suo sex-appeal come veicolo, e allo stesso tempo elemento di contrasto, per dare voce alla protesta femminista. Prima che la sua avvenenza cominci a sfiorire, durante i primi anni Novanta, decide di sottoporre il proprio volto a una serie di interventi di chirurgia plastica con un doppio obiettivo: rincorrere i canoni della bellezza contemporanea per svelarne l'assurdità, ma soprattutto esercitare un controllo sul proprio corpo, riprogettando a tavolino, o meglio con l'aiuto della tecnologia digitale, i propri tratti fisiognomici (*Omniprésence*, 1993, Fig. 9).

Le operazioni, che Orlan riconosce come momenti performativi, vale a dire come vere e proprie opere d'arte, la lasciano sfigurata



Fig. 9
Orlan, *Omniprésence*, 1993.

per lunghi periodi e la modificano a tal punto da farla apparire una maschera. Eppure, dietro a quella maschera, il bisturi scava sempre più in profondità. Il guardarsi realmente sotto pelle diventa per l'artista un nuovo modo di stare davanti allo specchio e di confrontarsi con la propria identità. Alla corruttibilità della carne e della bellezza Orlan contrappone un programma e una volontà ferree per far fronte non solo al tempo, ma addirittura all'eredità genetica.

Questo tipo di sperimentazioni sul corpo, che coinvolgono le nuove tecnologie e che con il passare del tempo non riguardano più soltanto un mutamento superficiale, a livello epidermico, ma arrivano a modificare o riprogrammare il DNA, aprono alla dimensione del postumano o anche del "postorganico" (Macrì 2006), quando il corpo si dota di protesi, parti meccanico-robotiche e innesti elettronici.

Jeffrey Deitch è il primo a introdurre l'idea del postumano nell'arte e a credere nella possibilità di un nuovo Rinascimento promosso dall'uso delle biotecnologie. Con la mostra *Post Human* (1992) racconta di come, all'inizio degli anni Novanta, tutta una giovane

generazione di artisti – ne individua ben trentasei, tra cui Matthew Barney, Robert Gober, Damien Hirst, Cindy Sherman, Kiki Smith – sia impegnata nella ridefinizione dell'immagine del corpo e del sé. Così descrive questo cambiamento epocale nelle pagine del catalogo:

L'ossessione dell'autocoscienza e dell'automiglioramento tipica degli Anni Settanta hanno dimostrato il grande interesse a ridefinire e forse riformulare la definizione sociale dell'io. La nuova coscienza allargata della molteplicità delle realtà possibili ha determinato un crescente desiderio di abolire più vecchi modelli coercitivi della personalità. Sta diventando abituale il fatto che le persone tentino di mutare il loro aspetto fisico, i loro codici comportamentali e la loro coscienza al di là di quanto un tempo ritenuto possibile. L'era moderna potrebbe essere definita come il periodo della scoperta dell'io. L'era post-moderna nella quale viviamo può essere intesa come un periodo transitorio di disintegrazione dell'io. Forse l'era post-umana comincia a intravedersi all'orizzonte sarà caratterizzata dalla ricostruzione dell'io (1992: p.n.p.).

Se, invece del corpo, l'artista aggredisce l'architettura, simbolo del corpo istituzionale e sociale, creando veri e propri *vulnera*, l'azione si carica di una valenza critica e sovvertitrice nei confronti del sistema artistico in particolare e politico più in generale. L'obiettivo è minare le basi, reali e metaforiche, per creare una fragilità che è, anche in questo caso, una promessa di rinnovamento.

Tra gli esempi più emblematici in tale direzione, ci sono i lavori di Gordon Matta-Clark, che instaurano un nuovo rapporto tra arte e architettura, dando a quest'ultima un carattere fortemente iconico. Si pensi alle rimozioni di parti ed elementi costruttivi che l'artista esegue negli ingressi di alcuni appartamenti nel Bronx a New York (*Bronx Floors: Threshold*, 1972); al taglio inferto alla tipica casa unifamiliare, prefabbricata e suburbana, del New Jersey, che ne provoca la divisione netta in due parti uguali e speculari (*Splitting*, 1974, Fig. 10); o ancora, alle lacerazioni e voragini prodotte in un palazzo in demolizione accanto al Pompidou di Parigi (*Conical In-*

Fig. 10
Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



Fig. 11
Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.



tersect, 1975, Fig. 11), un'architettura il cui forte impatto visivo non è certamente facile eguagliare e neppure contrastare. Matta-Clark occupa gli edifici ormai obsoleti e li usa come fossero *ready-made*: ne assale la struttura decapitando i tetti, rimuovendo pareti e pavimenti, aprendo spazi nei punti nevralgici. Il risultato è un'architettura messa a nudo e apparentemente instabile, che si definisce come "anarchitettura", cioè, secondo le parole dello stes-



Fig. 12
Hans Haacke, *GERMANIA*, 1993.

so Matta-Clark, come “approccio anarchico all'architettura, segnato fisicamente da una rottura delle convenzioni attraverso il processo del ‘disfare’ o ‘destrutturare’, e non del creare una struttura, e filosoficamente da un metodo rivoluzionario, che ha cercato di svelare e poi alleviare i problemi sociali attraverso l'arte” (Jacob 1985: 8. Traduzione mia).

Siamo dunque di fronte a un'architettura che dichiara il suo fallimento e la sua fragilità, ma che è pronta a riscattarsi partendo dalle sue stesse macerie e dai suoi elementi strutturali fon-

damentali. Matta-Clark propone un “taglio vitale” (Celant 1974: 28) che si oppone a una tradizione abitativa sterile e ripetitiva.

L'intervento che Hans Haacke compie nel Padiglione tedesco durante la 46a Biennale di Venezia (*GERMANIA*, 1993, Fig. 12) ha la stessa forza simbolica e iconica delle azioni di Matta-Clark. L'attacco allo spazio fisico e istituzionale non può essere più violento e al contempo efficace: Haacke distrugge il pavimento in travertino del padiglione e costringe i visitatori a camminare barcollando sulle sue macerie. Dato che il pavimento è ancora quello originale del restauro voluto nel 1938 da Hitler e che quella è la prima edizione della Biennale dopo la riunificazione della Germania, il lavoro dell'artista – che, lo ricordiamo, è uno dei più attivi fautori della Critica Istituzionale – si presenta come una grande metafora della storia nazionale tedesca a metà tra il martirio e una difficile risurrezione, tanto politica quanto sociale e culturale.

Haacke affronta e pone sotto gli occhi di tutti una ferita storica non ancora rimarginata e spesso volontariamente trascurata dai suoi connazionali per il disagio di affrontarla o curarla. Come



Fig. 13a
Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.



Fig. 13b
Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007 (particolare).

commenta Benjamin Buchloh:

L'opera era sorprendente soprattutto perché rappresentava un atto letterale di distruzione: paradossalmente lo scandalo dell'uso persistente ed indiscusso non era stato posto in evidenza fino al momento in cui quei poderosi ed insospettiti resti dell'architettura nazista rimasero convertiti in rovine. In quanto Haacke ricevette l'incarico di attuare, in nome di una cultura unificata ufficiale e nazionale, il riemergere dello Stato nazionale tedesco apparve come un campo di rovina e discontinuità, sospeso tra un passato fascista ignorato ed alcune pretese problematiche ed illegittime di ricostruzione di un modello convenzionale d'identità nazionale (Taccone 2010: 117-118).

Anche la voragine lunga ben centosessanta metri che Doris Salcedo ha creato aggredendo il pavimento in calcestruzzo della Turbine Hall della Tate Modern di Londra è una ferita aperta con cui il visitatore è chiamato a confrontarsi fisicamente e simbolicamente. *Shibboleth* (2007, Fig. 13a), che in ebraico significa fiume o torren-

te, allude a una lacerazione profonda, quella di un popolo, che pur condividendo una stessa terra, è nemico e ostile.

Per quanto neghi la scultura e le caratteristiche ad essa tradizionalmente associate, come l'estensione nello spazio, la verticalità, il volume (Venanzi 2010: 92), la linea divisoria incisa da Salcedo è un monumento o "contro-monumento" contemporaneo (Young 1992; Pinotti 2010; Zevi 2014) a tutte quelle persone che vivono segregate o che soffrono perché costrette a lasciare il loro paese. Nello stesso tempo, è anche una voragine che trasmette instabilità e vertigine, un baratro che si apre sotto i nostri piedi e dentro al quale ci si sente sprofondare.

Se da lontano lo si avverte soltanto come segno astratto e minimalista che taglia in due lo spazio percorribile della Turbine Hall, appena ci si avvicina, *Shibboleth* mostra tutta la sua matericità e crudezza (Fig. 13b). Al pari di un taglio nella carne, ci attrae e contemporaneamente repelle. Il primo istinto è quello di osservare l'opera da vicino, chinandosi su di essa per toccarla, ma poi ci si ritrae quasi subito, assaliti da un senso di pudore che si tramuta ben presto in angoscia.

Questa doppia possibilità di visione, ravvicinata e a distanza, che modifica radicalmente la percezione dell'opera, rievoca uno degli interventi più rappresentativi della Land Art americana, il *Double Negative* di Michael Heizer (Fig. 14a). Realizzato nel 1969 nel deserto del Nevada, si presenta come un corridoio-trincea scavato nel suolo, profondo quindici metri e lungo circa mezzo chilometro. Uno spazio "in negativo" che è ancora più impressionante di quello di Salcedo, perché diventa anche una dimostrazione della forza e prepotenza dell'uomo sulla natura: Heizer ha infatti agito ai lati di un canyon naturale, smuovendo e asportando quintali di terra e rocce. Ciò nonostante, se visto dall'alto, sorvolando l'area così come erano soliti fare gli artisti della Land Art o, ancora meglio, da un satellite, il *Double Negative* appare come un sottile tratto segnico diviso in due (Fig. 14b).

Entrambi i lavori sono simbolo di un'aggressione, di una violenza subita dall'ambiente che li ha accolti e che, proprio per questo, è

Fig. 14a
M i c h a e l
Heizer, *Double Negative*,
1969.



Fig. 14b
M i c h a e l
Heizer, *Double Negative*,
1969 (veduta satellitare).

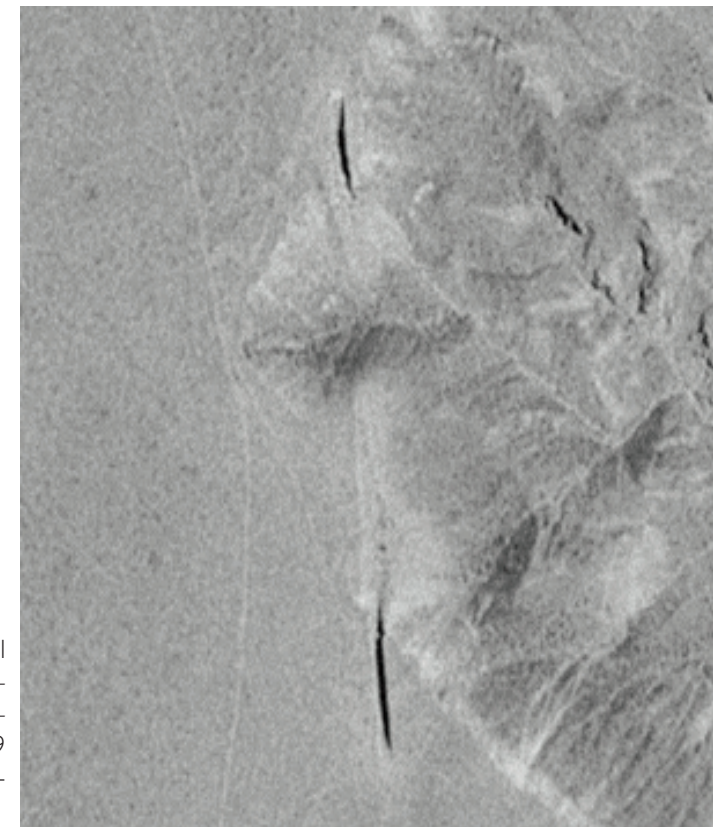




Fig. 15a
Lucio Fontana, *Concetto spaziale – Natura*, 1959.



Fig. 15b
Lucio Fontana, *Concetto spaziale – Natura*, 1959-1960.

diventato vulnerabile. Eppure, il suolo artificiale di *Shibboleth*, così come quello naturale del *Double Negative* resistono all'affronto e si mostrano in tutta la loro potenza materica. A questo proposito, si può forse azzardare un confronto con le *Nature* di Lucio Fontana (Figg. 15a e 15b), quelle sfere bitorzolute in terracotta (e poi anche in bronzo), modellate ad Albissola tra il 1959 e il 1960 come variante dei *Concetti spaziali*, che si animano grazie al segno; una sorta di ferita o "taglio" lasciato dall'uomo, che prende spesso anche la forma di buco. Per Fontana è un atto di appropriazione e di conquista. Come rivela nella celebre intervista-"autoritratto" a Carla Lonzi:

Pensavo a quei mondi, alla luna con questi [...] buchi, questo silenzio atroce che ci angoscia [...]. E, allora, queste... in una fantasia d'artisti... queste immense cose da miliardi di anni sono lì... arriva l'uomo, in un silenzio mortale, in questa angoscia, e lascia un segno vitale del suo arrivo... erano queste forme ferme con un segno di voler far vivere la materia inerte, no? (Lonzi 2010: 296-297).

Un buco di tutt'altra natura è quello che Gregor Schneider realizza nel 2006 nei vicoli di Napoli. *400 Meter Black Dead End* (Fig. 16) assomiglia a un'apertura catacombale che conduce, attraverso una rampa di scale, a un abisso oscuro, a un tunnel claustrofobico senza vie d'uscita, nel quale si avverte quasi subito una sensazione

Fig. 16
Gregor Schneider, *400 Meter Black Dead End*, 2006.



di straniamento psicologico e la perdita dell'orientamento fisico. Schneider ama progettare ambienti perturbanti. Dal 1985 ha modificato a più riprese gli spazi della sua casa di famiglia nella cittadina tedesca di Rheydt, tramutandola in una sorta di grotta delle ossessioni sull'esempio del *Merzbau* di Kurt Schwitters. Ancora oggi molti dei suoi lavori – tra cui l'allestimento presentato alla Biennale di Venezia del 2001 – sono nuove versioni o vere e proprie citazioni di questa casa "originaria", a cui l'artista ha sintomaticamente dato il titolo di *Haus Ur*.

Per anni Schneider ha anche sognato di progettare una stanza dove l'uomo potesse morire in pace e di fare così coincidere l'arte con quello che, insieme alla nascita, è il momento più privato e drammatico dell'esistenza. Per lui non si tratta di spettacolarizzare la morte, ma di mostrarne la "bellezza" e dignità per permettere a chi è ancora in vita di prenderne nuovamente coscienza. Questo perché, soprattutto in Occidente, la morte è oggi un tabù, un pensiero che abbiamo cercato in tutti i modi di allontanare; un argomento di cui è diventato persino poco educato parlare. Alla morte associamo sempre la paura del dolore fisico e della sofferenza emotiva, che deriva dal senso di perdita, ma mai una riflessione profonda e lucida sul vivere.

Anche l'arte il più delle volte tratta il tema della morte cercando di suscitare nell'osservatore un'esperienza estetica, un coinvolgimento empatico, che, per quanto possa essere forte, rimane pur sempre soltanto una rappresentazione illusoria. Gli artisti della Body Art e i performer sono stati tra i primi a unire arte e vita e ad avvicinarsi alla soglia tra vita e morte, sperimentando su se

stessi il dolore e riappropriandosi del corpo come luogo simbolico, nonché entità biologica e dunque materia viva dell'arte.

Come spiega Angela Mengoni in un accurato studio sulla ferita come linea di confine ma ancor più di giunzione tra il *corpo-involucro* e la carne nell'arte della tarda modernità:

La performance dell'inizio degli anni Settanta 'illumina' e permette di ri-conoscere nelle opere della modernità la crisi che investe la capacità espressiva del corpo in quanto superficie, corpo su cui si iscrivono le passioni culturalmente condivise, dimensione distinta dal sostrato "palpitante" in cui si dispiegano le dinamiche ed i processi biologici del mero vivente (2012: 52).

Il corpo acquista così quella dimensione biopolitica individuata per primo da Michel Foucault (2001), che lo tramuta anche in luogo di resistenza o, volendo, resilienza. Da quando "la vita stessa è divenuta oggetto di un intervento tecnico e artistico" (Groys 2008: 65), il corpo ha acquistato una dimensione artificiale, che integra quella naturale e che è direttamente correlata a decisioni etico-politiche. Ledersi diventa quindi un modo per riattivare e riscattare il proprio corpo, per riprenderne il controllo, per sentirsi ancora vivi.

BIBLIOGRAFIA

- BALDACCI C., VETTESE A. (2012), *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Giunti, Firenze-Milano.
- CELANT G. (1974), "Gordon Matta-Clark, l'architettura è un ready-made", in *Casabella*, vol. 391, pp. 26-28.
- DEITCH J. (1992), *Post Human*, catalogo mostra, trad. it. del saggio introduttivo di P. G. Tordella, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Torino).
- FOUCAULT M. (2001), *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano.
- GROYS B. (2012), "L'arte nell'era della biopolitica: dall'opera alla documentazione", in *Art Power*, trad. it. di A. Simone, Postmedia, Milano, 2012, pp. 63-76.
- JACOB M. J. (1985), *Gordon Matta Clark: A Retrospective*, catalogo mostra, Museum of Contemporary Art, Chicago.
- LE BRETON D. (2005), *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Meltemi, Roma.
- LONZI C. (2010), *Autoritratto*, et al./Edizioni, Milano.
- MACRI T. (2006), *Il corpo postorganico*, Costa&Nolan, Genova.
- MENGOINI A. (2012), *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Salviati&Barabuffi, Siena.
- PINOTTI A. (2010), "Doppelgänger: Il monumento e il suo doppio", in BALDACCI C., RICCI C. (a cura di), *Quando è scultura*, et al./Edizioni, Milano, pp. 34-43.
- TACCONE S. (2010), *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno.
- VENANZI M. (2010), "Nel mezzo. Doris Salcedo alla Tate Modern", in BALDACCI C., RICCI C. (a cura di) *Quando è scultura*, et al./Edizioni, Milano, pp. 92-97.
- YOUNG J. E. (1992), "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in *Critical Inquiry*, vol. 18, n. 2, pp. 267-296.
- ZEVINI A. (2014), *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma.