



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

L'animale e l'artista in epoca contemporanea: una questione di cifra stilistica

Maddalena Rinaldi

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.

Marcel Duchamp

1. Metodologia e scelta del corpus

La storia dell'arte, sin dai suoi albori, ci racconta come l'animale sia stato sempre protagonista indiscusso delle rappresentazioni artistiche: dai graffiti rupestri nelle caverne alle più recenti forme estetiche contemporanee sono innumerevoli, infatti, gli esempi che andrebbero annoverati nel tentativo di ricostruire l'evoluzione sia estetica sia concettuale, del rapporto secolare tra uomo e animale. Impresa questa, tanto ardua quanto interessante, che il seguente lavoro prova ad affrontare attraverso una necessaria contestualizzazione del fenomeno all'interno di una cornice temporale circoscritta agli ultimi trenta anni. In questo periodo storico, infatti, più che in precedenza, soggetto oggetto e vita iniziano a mescolarsi tanto da ridefinire confini estetici e forme d'arte, mettendo in discussione e ripensando concetti fino ad allora consolidati come mostra, artista e opera.

La riflessione sul rapporto uomo-animale, nel contesto delle arti visive e performative contemporanee, è affrontata, in questo lavoro, dalla metà degli anni Ottanta ad oggi, arco temporale in cui la forma di questi relati, già discriminata identitaria nelle pratiche di socializzazione, viene esibita come cifra stilistica di ricerche estetiche, artistiche o curatoriali, assumendo espressioni tra le più disparate a cui soggiacciono scopi molto diversi e, divenendo, a volte, un requisito imprescindibile di (s)elezione.

Il rapporto che si ha con gli animali oltre ad influenzare le nostre relazioni sociali anima, infatti, anche il dibattito culturale accendendo, in particolar modo nell'arte, la discussione tra aspre critiche e grandi plausi, a seconda dello scopo che esso assume e di come l'artista lo rappresenta. Gli esempi ricordati di seguito, mostrano come la relazione con l'animale, ostentata in vario modo, sia in molti casi il mezzo attraverso il quale raggiungere i propri obiettivi professionali. L'arte del resto è ontologicamente un

linguaggio sincretico e simbolico e le recenti manifestazioni contemporanee non si esimono da tale assunto. Il contributo propone un'analisi narrativa, plastico e figurativa dei lavori scelti con l'obiettivo di descrivere le strategie di costruzione dell'opera messe in atto dagli autori e, ricostruendone gli effetti di senso generati, risalire ai tratti invarianti disseminati da essi nelle opere.

Il lavoro raggruppa le analisi delle opere per macro categorie tematiche di intervento, all'interno delle quali sono stati selezionati alcuni tra i casi più rappresentativi del tema. Lavori in cui il rapporto con l'animale diviene un linguaggio, seppur sincretico, per manifestare la propria cifra stilistica.

2. Successo e popolarità: Damien Hirst, Jeff Koons, Joseph Klibansky

La presenza dell'animale nell'arte solleva giudizi pungenti e forti perplessità quando la relazione che ne consegue è di natura inconsueta o violenta e l'animale da soggetto si trasforma in oggetto, materia da plasmare, o addirittura entità ibrida e surreale. Dov'è che inizia e dove finisce la vita, (e l'opera) in queste espressioni estetiche, in cui animali putrefatti o inscatolati in formaldeide sono esposti come oggetti d'arte (e d'uso), dall'esistenza mortificata? Questi interrogativi sono stati argomento di dibattito tra critici, artisti e pubblico, di fronte all'esposizione di alcune opere di Damien Hirst (Bristol, UK - 1965), "[...] l'artista vivente "più" al mondo, più pagato, più famoso, più furbo... e più emblematico del sistema dell'arte contemporanea". (Dall'Ombra, 2012). Si può annoverare Hirst, anche tra gli artisti che maggiormente hanno animato il dibattito pubblico sui nuovi confini rappresentativi dell'arte, a seguito dell'esposizione di alcune delle sue opere tra cui *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, lavoro che lo ha "condannato" definitivamente alla celebrità. *L'impossibilità fisica dell'idea di morte nella mente di colui che vive* è un'opera costituita da tre monumentali teche di acciaio e vetro (2,17 x 5,42 x 1,8 m) che conservano, immerso in una soluzione al 5% per cento di formalina, un enorme squalo bianco sezionato.

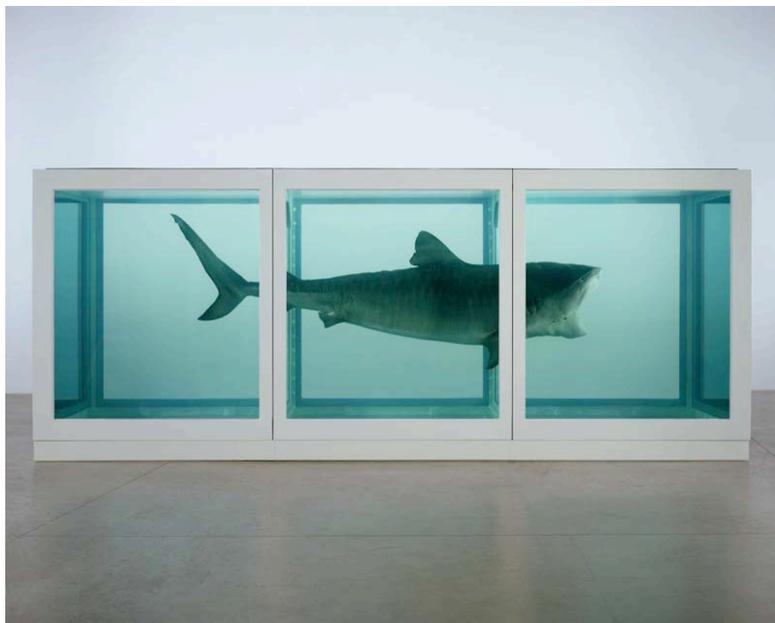


Fig. 1 - *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*,

Damien Hirst, 1991, glass, painted steel, silicone, monofilament, shark and formaldehyde solution, 2,17 x 5,42 x 1,8 m.
Photographed by Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012

L'artista si serve di un cadavere di un animale per riflettere sulla paura, sulla morte, ma anche sulla vita. Dietro una costruzione plastica della composizione, quasi minimalista, fatta di poche linee rette spezzate e ortogonali, quelle delle teche, e da categorie cromatiche neutre, quasi acromatiche, che dal

bianco virano verso l'azzurro della formalina, l'enunciazione emerge in tutta la sua forza attraverso il livello figurativo del testo: il cadavere dello squalo. Se come corpo, lo squalo rappresenta la morte, sul piano del contenuto esso invece celebra la vita. L'animale morto e sezionato è, infatti, esposto come oggetto di valore premurosamente conservato in un'elegantissima teca bianca e trasparente (e non sepolto dentro una bara scura) e si fa portatore dell'enunciazione dell'artista che invita lo spettatore dell'opera a riflettere sulla sua vita. Una vita fatta anche di paure, come appunto quella dello squalo e anche della morte, dell'uomo e dell'animale, quella a cui allude simbolicamente l'opera. Dietro l'operazione di Hirst, discussa da più punti di vista, che elegge alla stregua di opera d'arte un animale morto (percepita da molta critica d'arte come la peggiore delle barbarie) ad uno sguardo più attento si legge la volontà dell'autore di riflettere sull'importanza della vita, nel momento in cui egli, strizzando l'occhio ai ready made di Duchamp, resuscita concettualmente l'animale deceduto, contestualizzandolo in un finto acquario ed esponendolo attraverso l'articolazione armonica di categorie eidetiche eleganti e sobrie, in un luogo deputato alla cultura.

Il giovane artista inglese, esponente del gruppo Young British Artists (YBAs) aveva già mostrato quali fossero le sue marche enunciative preferite che diventeranno, da lì a pochi anni, i tratti invariati della sua ricerca estetica, con l'opera del 1990 *Thousand Years*. Di nuovo una grande teca di vetro divisa in due parti: una custodisce ed espone una testa di mucca putrefatta sulla quale campeggia una lampada antizanzare che attira le larve delle mosche appena nate, l'altra parte della teca contiene un cubo bianco.



Fig.2 - *Thousand Years*, Damien Hirst, 1990, glass, steel, silicone rubber, painted MDF, Insect-O-Cutor, cow's head, blood, flies, maggots, metal dishes, cotton wool, sugar and water, 2 x 4 x 2,15 m
Photographed by Roger Wooldridge © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012

L'artista mette in scena un ciclo vitale, esibendo al contempo animali vivi e morti, come oggetti di valore, alla stregua di un quadro ad olio. Ma aldilà del dibattito critico sollevato per un'operazione simile (che vanta autorevoli precedenti) e perplessità legate ad una fortunata strategia pubblicitaria di Charles Saatchi¹, (che ha reso Hirst l'artista del YBAs più apprezzato dal mercato dell'arte contemporanea) la riflessione interessante è sul rapporto uomo-animale (vita-morte) che egli affronta in questi ed in altri

¹ Charles Saatchi è il più noto pubblicitario al mondo, fondatore con il fratello della celebre agenzia pubblicitaria, ma è anche un grande collezionista d'arte contemporanea e colui che ha sponsorizzato, rendendo celebri, gli YBA – Young British Artist alla fine degli anni Ottanta. “Saatchi è una figura centrale dell'arte contemporanea e rappresenta il prototipo del moderno collezionista di brand. I suoi acquisti vengono pubblicizzati e creano immediatamente una reputazione per un artista. [...] Ha finanziato la creazione dello squalo imbalsamato di Damien Hirst e qualcuno sostiene perfino che abbia inventato il personaggio artistico di Hirst” (Thompson, 2009).

lavori come *Away from the Flock*, 1994, un agnello in formaldeide e *Love is Great*, 1994 farfalle morte intrappolate su tela da vernice, ad esempio.

In *Thousand Years*, infatti, lo spettatore è chiamato ad interpretare un messaggio molto complesso sia esteticamente che concettualmente. Anche in questo caso l'artista demanda a marche enunciative minimali da un punto di vista plastico un contenuto molto denso concettualmente. In coerenza con la cifra stilistica dell'artista, anche in quest'opera a livello plastico emergono categorie eidetiche e cromatiche portatrici di un effetto di senso elegante e sobrio. Poche linee rette e ortogonali, delimitano lo spazio dell'opera come un *débrayage* spazio temporale (tipico del quadro) e, anche in questo lavoro, più che di cromatismo si può parlare di acromia, data la prevalenza del nero, del bianco della teca ma anche degli oggetti custoditi in essa. L'animale putrefatto e circondato da mosche in quest'opera è esposto in tutta la sua portata cruenta e disgustosa (quella che ha fatto rabbrivire una certa parte della critica contemporanea) e sia simbolicamente che semisimbolicamente (come descritto in seguito) allude alla morte. Ma anche in quest'opera, ad una lettura più attenta, si evince che il messaggio sotteso ad essa, passando attraverso una strutturazione articolata della forma del contenuto, è capace di ribaltare la sua lettura denotativa. Il testo dell'opera così descritta, non parla solo della morte, ma inserisce la morte nel ciclico processo della vita di cui manifesta i tratti ricorrenti: come la nascita, rappresentata dalle larve nel cubo, la vita, che occupa tutto lo spazio della teca, e la morte raffigurata simbolicamente nella carcassa dell'animale. Dall'osservazione dell'opera si evince una contrapposizione cromatica (acromatica) tra il nero della parte sinistra della teca in cui l'animale è circondato da mosche (che non appena morte vanno a comporre quel tappeto nero attorno alla carcassa) e il bianco del cubo della parte destra della teca, cubo da cui si origina la vita degli insetti. La categoria semantica *bianco vs nero* del livello dell'espressione, corrisponde a quella *vita vs morte* sul piano del contenuto, realizzando quell'effetto di senso scioccante nello spettatore che di fronte all'opera di Damien Hirst ancora una volta, non sa se esserne attratto o respinto.

Nello scenario artistico contemporaneo, il rapporto con l'animale assume forme estetiche e significati tra i più disparati, vedendo l'animale a volte assumere le sembianze di Oggetto (d'uso o di valore) a volte di Soggetto (più o meno co-autore dell'opera). Ci sono poi i casi in cui, sfiorando i limiti del paradosso, l'artista trasforma il cucciolo di animale in una pseudo-divinità mitologica e, alla stregua di un idolo da adorare, lo replica in scala sovradimensionata con altri materiali. Questo il caso di Jeff Koons (York, 1955) e i suoi *Ballon Dogs*, 1994 – 2000 ad esempio, e di Joseph Klibansky (Cape Town, 1984) con le sue sculture giganti come *Baby We Made It*, 2016.



Fig. 3 - *Baby We Made It*, Joseph Klibansky, 2016, polished bronze, 6,9 x 7 x 5 m.
© Joseph Klibansky, www.josephklibansky.com.



Fig. 4 - *Ballon Dogs*, Jeff Koons, 1994 – 2000, mirror-polished stainless steel with transparent color coating, 30,7 x 36,3 x 11,4 m © Jeff Koons, www.jeffkoons.com.

I lavori sopra citati, a scopo rappresentativo di molti altri, si inseriscono in una dinamica di riconosci-

bilità dell'artista attraverso la reiterazione di particolari categorie plastiche e figurative più che concettuali. Da Koons, artista dal successo di mercato consolidato da decenni, a Klibansky, nome emergente sulla scena internazionale contemporanea (e sottintendendo molti altri possibili famosi esempi) l'esagerazione delle dimensioni e l'utilizzo di specifici materiali e di precisi colori, divengono le marche distintive ricorrenti attraverso le quali gli autori in questione disegnano la loro identità visiva, (Floch, 1995). In queste opere, dichiaratamente ludiche, lo spettatore si trova di fronte animali come cani, ma anche tartarughe, o scimmie, le cui dimensioni sono volutamente enfatizzate, ai limiti del gigantismo a volte. L'animale assume così dei connotati estranei al suo modo naturale di essere e lo spettatore accetta il "contratto" con l'artista stando al suo gioco e riconoscendo l'animale come se le sue dimensioni non contassero. Ma le dimensioni, i materiali ed i colori sono le marche enunciatrici di quella sintassi sincretica che l'autore utilizza per proiettare sulla scultura/monumento quei valori di natura mitica e divina con i quali la presenta al pubblico, divertendolo. L'effetto di senso che si ha di fronte a opere simili è, infatti, quello dell'icona di una divinità, spesso dai colori eccentrici, laccati o brillanti, come l'oro o l'argento, nei confronti della quale prostrarsi. L'animale assume in questo modo le caratteristiche di un oggetto di valore, prezioso ai limiti del divino da idolatrare. Anche lavori simili, però, non evitano di suscitare perplessità dalla critica. Più che voler mitizzare o idolatrare gli animali, questi artisti sembrano indirettamente voler promuovere se stessi attraverso l'allusione a categorie del lusso e del benessere.

“[...] La celebre opera *Rabbit*, per esempio, un coniglio gonfiabile che l'artista ha fatto fondere in alluminio inossidabile, solleva innumerevoli questioni non soltanto sul consumismo e sul lusso, tendenze particolarmente rilevanti in quel momento, ma anche sull'abitudine radicata nel passato di affidarsi ai materiali più lucenti per riceverne un senso di sicurezza sociale.” (Del Drago, 2008, p. 490).

Se in altre opere si assiste all'utilizzo del corpo dell'animale (spesso deceduto) per lanciare un messaggio variamente connotato, in questi lavori l'animale non è lo strumento attraverso cui comunicare il messaggio, ma diviene infatti l'oggetto del desiderio verso cui tendere (lusso, consumismo e benessere).

2. Impegno politico e sociale: Tania Bruguera, Adrian Paci, Regina José Galindo

In altri lavori l'ostentazione del relato con l'animale acquisisce e vanta invece un significato politico e sociale, come in alcune delle performance di Tania Bruguera ad esempio (*El Peso de la culpa*, 1997 – 1999; *Body of Silence*, 1998).



Fig. 5 - T. Bruguera, *Body of Silence*, 1998
Performance, 45', pecora squartata, corda, acqua, sale, terra (Foto © Creative Commons).

I lavori della Bruguera (L'Avana, Cuba - 1969) infatti, sono sempre fortemente politici ed eticamente impegnati a smascherare i meccanismi del potere.

“[...]Ogni volta pone al centro della sua opera due o tre questioni che oggi volgarmente si direbbero “glocal” (globali/locali), eppure nazionali e internazionali, universali: la libertà, la menzogna, l'oppressione, il diritto individuale”. (Lux, 2006, p. 31).

Attraverso le sue performance, l'artista non perde mai l'occasione di raccontare le difficoltà sociali del suo paese, nel tentativo di denunciare soprusi e ingiustizie, perpetuate anche nel sistema artistico occidentale. All'interno di questa sua concezione dell'arte come mezzo di comunicazione critico e necessario per affermare nuovi modelli culturali e artistici risiede anche la performance *El peso de la culpa*, realizzata per la prima volta in casa sua il 4 maggio del 1997 e riproposta alla Nona Biennale de L'avana del 2006. In questo lavoro, che produce nello spettatore un effetto di senso straniante, infastidendolo, la Bruguera, nuda, mescola e mangia terra e acqua per 45 minuti, con un agnello sgozzato appeso al collo e di fronte ad una bandiera cubana tessuta da lei stessa con capelli umani. La sua azione è molto forte e l'ostentazione dell'animale deceduto è una chiara provocazione. Il coinvolgimento dello spettatore in quest'opera avviene soprattutto da un punto di vista patemico e poi cognitivo. Il pubblico è colpito dalla performance per la sua violenza estetica (l'artista indossa unicamente l'agnello sgozzato e squartato) che trasmette inquietudine e sofferenza. Il senso di angoscia segue un andamento crescente dovuto alla reiterazione dell'azione dell'artista che senza sosta continua a mangiare terra. In questo lavoro l'aspettualità sovradetermina la temporalità tanto che l'attesa dello spettatore può definirsi un processo caratterizzato da una duratività discontinua. Ovvero, l'osservatore aspetta, vanamente, l'evoluzione narrativa del racconto, che ha invece una durata iterativa.

L'enunciazione sincretica data dal linguaggio del corpo e dall'allestimento simbolico della scena trasmette al pubblico un messaggio di dolore e di morte attraverso l'attore/artista in scena e l'attante agnello deceduto, ma anche dell'impossibilità di alternative, reiterazione del gesto esasperato. Simbolicamente la bandiera di Cuba, contestualizza il racconto che ha come protagonista l'artista nelle vesti dei nativi dell'isola che di fronte alla minaccia dei conquistatori spagnoli furono costretti a praticare il suicidio rituale, mangiando terra e acqua.

Così tra le varianti possibili della rappresentazione artistica, il relato uomo-animale a volte è anche fautore di grandi plausi: quando l'animale è considerato, almeno all'apparenza, come un soggetto co-autore della performance o dell'opera visiva ed è parte di un messaggio “impegnato”.

Questo il caso anche dei lavori di Adrian Paci, *Inside the Circe* del 2012, o di Regina José Galindo, *La oveja negra* sempre del 2014, realizzati durante la residenza presso Rave (Residency di Trivignano Udinese). RAVE – East Village Artist Residency è un progetto curatoriale nato nel 2011 che fa del relato uomo-animale la sua cifra stilistica. Ideato da Isabella Pers e Tiziana Pers con la collaborazione di Giovanni Marta, il progetto ospita ogni estate un artista internazionale ed è “l'unica residenza che apre la discussione sul ruolo e sulla responsabilità dell'arte contemporanea nei confronti dell'alterità animale e, più in generale, verso la necessità di ripensare e ripensarsi mediante la prospettiva biocentrica”, come dichiarato sul sito del progetto².

² Cfr. www.raveresidency.com.



Fig. 6 - *Inside the Circle*, Adrian Paci, 2012, video, b/n, suono, 6'33", loop
Photo © www.raveresidency.com

L'artista invitato è chiamato a lavorare in un cascinale situato in un piccolo paese del Friuli il cui territorio è inserito in un contesto rurale, lontano dai grandi centri urbani, dove vivono animali salvati dall'industria alimentare e tolti dai meccanismi consumistici. A lui è chiesto di ideare e realizzare un progetto *site specific*, oltre che a partecipare a talks e dialoghi multidisciplinari con giovani artisti o studenti.

Il rapporto tra uomo e animale in questo caso è un dettame imprescindibile per la creazione dell'opera durante la residenza artistica, dettame al quale gli artisti invitati non possono quindi sottrarsi. Nel 2011 è stato invitato a RAVE Adrian Paci (Scutari, Albania - 1969) che ha realizzato durante la residenza *Inside the circle*, un video di circa 6 minuti e 33 secondi in bianco e nero. Nell'opera, un dialogo tra una donna nuda e scalza e un cavallo bianco, è mostrata una relazione tra uomo ed animale resa possibile attraverso la poeticità di quel codice arcaico e prelinguistico che è tipica del corpo, come sostiene Daniele Capra³. Il lavoro infatti esplora le dinamiche del rapporto uomo e animale e animale e natura a partire dalla relazione che si instaura tra la giovane donna nelle vesti di istruttore e il cavallo bianco, nell'atto di addomesticarsi a vicenda, all'interno di un recinto.

Il video inizia con un'inquadratura lunga sul cavallo seguita da una sulla donna in piedi con una corda in mano. I due attori si fronteggiano. La narrazione segue il ritmo dettato dall'interazione tra i due protagonisti che si scrutano, si avvicinano e si conoscono. Il video non ha un audio, ma sono le inquadrature stesse del regista/artista a mostrare il suono di quel dialogo tra corpi. La donna e l'animale, nel video di Adrian Paci, avanzano seguendo il perimetro del recinto, si scortano, si rincorrono e alla fine arrivano a camminare coordinandosi l'uno con l'altra. I loro passi, sono armonici, rincorrono lo stesso tempo e lo stesso ritmo di una melodia silenziosa, danzando. Attraverso un sapiente gioco di inquadrature e tagli di montaggio, l'effetto di senso che ne deriva è quello di una simbiosi tra i due protagonisti del racconto, che diventano una entità unica. I due corpi candidi interagiscono in una scena altrettanto chiara e luminosa, tutt'intorno, fuori dal limite segnato dal recinto, oltre lo spazio utopico della performance dei soggetti, c'è il buio. Bianco e nero a livello plastico sono le categorie cromatiche in base alle quali è costruita l'opera e attraverso le quali emerge, alla fine del video, quel senso di solidarietà reciproca tra i due corpi.

Stessa strategia enunciativa viene utilizzata anche da Regina José Galindo (Guatemala, 1974) nella sua performance durante la residenza a RAVE del 2014. L'artista espone se stessa, come un monumento

³ Daniele Capra, curatore indipendente, ha presentato il lavoro di Adrian Paci realizzato per RAVE a Villa Penna a Scicli (RG) nel 2014: "[...] *Inside the Circle* – che inscena metaforicamente anche il contrasto tra la bellezza della donna, centripeta per lo sguardo e l'eros, e la potenza virile, sorprendente ma dispersiva – mostra così come sia possibile instaurare una relazione tra uomo ed animale utilizzando il corpo ed il suo codice arcaico. Che è allo stesso tempo poetico, inaspettatamente, nell'essere primitivo e prelinguistico." <http://www.danielecapra.com/texts/paci-inside-the-circle/#image-3>

alle pecore nere di ogni tempo, all'interno di un gregge di pecore bianche in un recinto.



Fig.7 - *La oveja negra*, Regina José Galindo, 2014. Photo © Tiziana Pers – RAVE 2014

È lei a essere “nera” in questo caso e a rappresentare la diversità rispetto agli altri (le pecore bianche). Se l'opera video di Adrian Paci è costruita a livello plastico e figurativo in maniera tale che l'effetto di senso che ne emerge è quello di una simbiosi tra i due soggetti dell'enunciazione, nel caso de *La oveja negra*, invece, la contrapposizione a livello plastico della categoria cromatica (acromatica) del bianco e nero sul piano dell'espressione marca una discontinuità tra i soggetti, una differenza tra lei e gli altri. Tuttavia, sul piano del contenuto questa contrapposizione non indica una differenza, bensì una somiglianza. L'artista infatti (nuda e col volto coperto solo dai suoi capelli corvini) è al centro del gregge di pecore bianche, si mette cioè sullo stesso livello degli animali e sperimenta per una volta, attraverso la sua corporeità, l'essere una pecora tra le pecore. È il suo corpo ad essere l'enunciato della narrazione, là dove sofferenza e discriminazione sono vissuti personalmente in quanto donna e in quanto animale rappresentato. La Galindo propone se stessa come discontinuità nella continuità (del mondo animale) facendosi carico personalmente e *proprioceettivamente* dell'essere differente. Anche il coinvolgimento dello spettatore passa attraverso la dimensione passionale del senso, egli non può sottrarsi da un meccanismo di proiezione del sé e immedesimarsi in quello che sta vedendo, subendone la sofferenza e l'angoscia sul proprio stesso corpo.

Nel caso di RAVE, rappresentativo di altri eventi della stessa natura, è la cifra stilistica del progetto stesso ad indurre gli artisti a riflettere sul ruolo e sulla responsabilità dell'arte contemporanea nei confronti dell'alterità animale. In questi progetti e in opere simili (come anche, ad esempio, Carsten Höller, *Tauben und Lederhose*, 1992) gli animali arrivano a ricoprire dunque ruoli importanti tanto che il relato uomo-animale assurge esso stesso ad opera capace rispettare le specifiche peculiarità di ognuno nella consapevolezza dell'unità naturale del sistema vitale.

3. Denunce e provocazioni: Maurizio Cattelan, Cao Fei, Jan Fabre

Nel grande collettivo del mondo artistico, la relazione con l'animale assume molteplici fanie espressive fino a ribaltare a volte il rapporto tra Soggetto e Oggetto, come in quei casi in cui l'altro diviene un mero strumento di provocazione e l'opera non è altro che ostentazione della morte dell'animale.

Questo il caso, ad esempio di *Bidibidobidiboo*, del 1997 di Maurizio Cattelan (Padova, 1960) che ha sollevato forti perplessità sulla reale qualità o autenticità di alcune delle sue opere. Molti sono i lavori che lo hanno reso protagonista delle più aspre polemiche del modo dell'arte e tra queste anche *Bidibidobidiboo*, dove agli occhi dello spettatore offre un infelice “cucciolo” di scoiattolo tassidermizzato, suicida.



Fig. 8 - *Bidibidibidiboo*, M. Cattelan, 1997
Foto © Creative Commons

Cattelan, fautore di un disincantato gusto ironico e ribelle nei confronti delle convenzioni istituzionali, affronta, con questa piccola miniatura 3D surreale, il drammatico fenomeno del suicidio. L'effetto di senso realistico è dovuto alla cura del dettaglio della piccola cucina riprodotta ed ai particolari degli oggetti rappresentati come il bicchiere e la pistola. Lo spettatore coinvolto pateticamente dall'opera, in un primo momento è volutamente disorientato e interdetto. La presenza dell'animale, seppur impagliato, in un ambiente umano miniaturizzato provoca quel giusto equilibrio di ironia e incredulità. Se in un primo momento il contrasto tra il reale dei dettagli della raffigurazione e il fantastico dell'animale impagliato in cucina genera un effetto di senso prima straniante e poi ironico nello sguardo di chi osserva, successivamente si ha un ribaltamento dei concetti. Il reale dell'ambiente riprodotto alla perfezione corrisponde alla finzione della scenografia, quasi teatrale, mentre il fantastico dell'animale tassidermizzato assume quel drammatico senso di realtà, alludendo al problema del suicidio. Ancora una volta Cattelan si prende gioco dello spettatore, proponendogli un messaggio drammatico attraverso un linguaggio ludico e ironico, lasciando volutamente l'opera aperta a possibili interpretazioni altre. In altri termini, a livello delle strutture profonde, siamo di fronte ad una assiologizzazione della categoria semantica della veridizione in cui la manifestazione (apparire/non apparire) su cui è articolato il piano espressivo dell'opera, si contrappone all'immanenza (essere/non essere) rintracciata sul piano del contenuto della stessa, mettendo in atto una serie di implicazioni logiche che conducono o alla verità (*essere vs apparire*) o alla falsità (*non apparire vs non essere*) dell'interpretazione possibile che ne dà lo spettatore. In quest'opera, come in lavori simili, la relazione con l'animale diviene dunque un elemento provocatorio che, garante di una sicura visibilità, assurge a fattore di successo per l'artista.

La rappresentazione del relato uomo-animale, nell'arte contemporanea, non si limita ad utilizzare linguaggi sincretici e poco convenzionali per affermare un tale o un talaltro messaggio, né per ottenere solo popolarità e successo di mercato a costo di ribaltare concetti o funzioni, ma a volte si spinge fino a travalicare i limiti del reale. La realizzazione di entità ibride tra l'umano e l'animale rientra in quelle scelte enunciatriche retoriche che, in ragione di una volontà di condanna di un certo atteggiamento, propongono allo spettatore opere (e operazioni) surreali.

Questo il caso, ad esempio, di *Rabid Dogs*, 2002 di Cao Fei (Guangzhou - Cina, 1978). Cani rabbiosi è un video surreal pop di 8 minuti che scava dentro la mitologia asiatica ironizzando e deridendola.

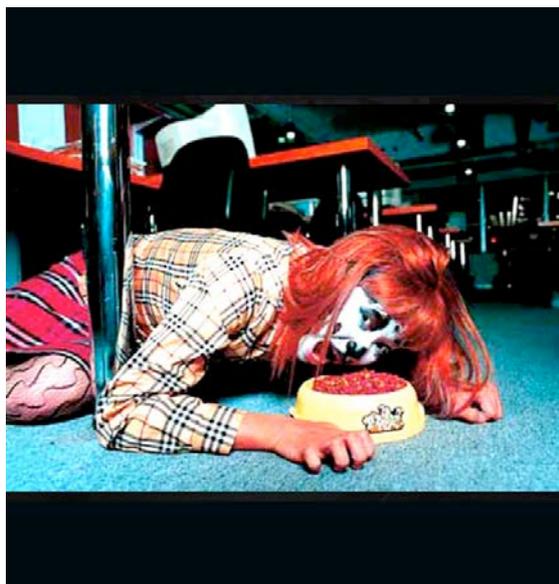


Fig. 9 - *Rabid Dogs*, Cao Fei, 2002
 Still da video, colori 8'
 © Cao Fei | www.artslant.com

Il breve film, a metà tra un trailer e un videoclip⁴ ironizza sulla consumistica società cinese che, in ragione dell'ostentazione del brand e delle possibilità economiche ad esso sottese, si rende schiavo del proprio datore di lavoro, invece di ribellarsi ad esso come farebbero, appunto, dei cani rabbiosi. La singolarità dell'opera risiede nel mostrare attori con le facce dipinte da cani, con una tecnica che evoca la pittura cinese. La narrazione è divisa in due parti, nella prima con uno sguardo extradiegetico lo spettatore assiste ad una giornata lavorativa standard in cui gli impiegati di un ufficio, simulando le movenze dell'animale a quattro zampe, entrano in azienda vestiti tutti e completamente, dal cappello alle scarpe, con una divisa che richiama la nota marca Burberry. Scrivono al Pc, rispondono al telefono, eseguono gli ordini del capo, lavorando ininterrottamente come cagnolini ubbidienti osservati attraverso l'occhio vigile di una telecamera. In un *débrayage* spaziale di pochi secondi, la scena mostra lo schermo diviso in riquadri che proietta tutte le angolature osservate dell'ufficio. Gli impiegati sono sotto controllo continuo. La narrazione segue il ritmo incalzante della melodia che l'accompagna, *Ban Jin Ba Liang* di Sam Hui. Nella seconda parte del film assistiamo, invece, ad un ribaltamento di prospettiva, suoni e colori. La scena mostra l'ambiente lavorativo di notte, (lo spazio utopico, della performance è lo stesso delle ore diurne, ma assume i connotati di una prigione trasformandosi in spazio eterotopico) il ritmo si fa disteso e in ufficio è tutto buio, tutti i computer sono spenti, la giornata lavorativa è finita sono andati tutti a casa finalmente, tranne un solo cane/impiegato che è costretto con tanto di museruola e guinzaglio a restare in uno stato di semi prigionia. La narrazione, attraverso un *débrayage* temporale mostra cosa è successo prima di quella scena, giustificando concettualmente la nuova condizione del Soggetto. L'impiegato al guinzaglio aveva assunto un comportamento irriverente, ribellandosi ai dettami del capo e compiendo una serie di azioni non consentite (come defecare sui documenti, ribaltare la ciotola del cibo per rifiutarsi di mangiare gli escrementi e azioni simili...) e per questo è stato punito. Da un punto di vista dell'analisi narrativa, la costruzione dell'enunciazione mostra come il Soggetto (l'impiegato/cane), che contravviene alla Manipolazione del Destinante/Manipolatore (regole imposte dal superiore), attuando un piano narrativo d'uso alternativo (la ribellione), per raggiungere un Oggetto di valore non previsto (la libertà), è condannato ad una Sanzione (punizione e condizione di schiavitù) dal Destinante (capo dell'azienda).

Il messaggio sotteso all'ironica e surreale narrazione di Cao Fei, così strutturata emerge con chiarezza

⁴ Cfr. Francesco Bonami, 2008, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori.

e provoca nello spettatore un effetto di senso altalenante tra *euforia* e *disforia*. Ironica e surreale è infatti l'enunciazione da un punto di vista figurativo, delle strutture discorsive della narrazione, che si rintraccia nel travestimento degli impiegati, diversa è però l'articolazione concettuale nelle strutture semio-narrative. Ad un livello profondo del senso, i valori modali in gioco, utilizzati dall'artista per la costruzione dell'opera, sono infatti quelli della prescrizione e dell'interdizione. Gli attanti dell'enunciazione sono modalizzati secondo un *dover fare* (obbligo di eseguire gli ordini e di rispettare un'organizzazione gerarchizzata del lavoro) e un *non poter fare* (impossibilità di ribellarsi a delle costrizioni imposte). L'artista mostra deridendola, una società che soccombe a se stessa ed alle sue regole. L'enunciatore, cioè, usa l'animale (il cane) in nome di quella valenza simbolica di fedeltà a cui rimanda denotativamente: il cane fedele (travestimento dell'impiegato cinese) obbedisce al padrone e se si ribella viene punito.

La denuncia di Cao Fei, mascherata da una surreale ironia della forma estetica, assume i toni drammatici sul piano del contenuto, provocando così un effetto di senso nello spettatore ibrido e altalenante tra divertimento e turbamento.

Ma anche quando gli intenti artistici sembrano invece essere dei più nobili, nel lanciare un grido di vendetta da parte degli animali, rischiano, a volte, di incorrere in forti contraddizioni etiche, morali e culturali. Uno per tutti in questo senso è il famigerato e contestato lavoro di Jan Fabre, *Il carnevale di cani randagi morti*, del 2006. Un'installazione presentata nel 2006 al Museo delle Belle Arti di Anversa, dove ad essere esposti sono dei cani randagi, morti e impiccati.



Fig. 10 - *Il carnevale di cani randagi morti*,
Jan Fabre, 2006 performance
© Creative Commons per © www.iperarte.net

Jan Fabre (Anversa, 1958), contestato infondatamente all'inizio per aver sevizato gli animali (accuse prontamente smentite)⁵ aveva allestito la sala buia con coriandoli, stelle filanti e cappellini colorati sulle teste dei cani, adibendola a festa di carnevale, un carnevale alla rovescia però. L'intento dell'artista, infatti, era dichiaratamente quello di una protesta nei confronti dell'uomo che maltratta l'animale con atti di violenta crudeltà, spesso esibizionistici. Eppure, la costruzione del testo estetico non ha suscitato lodi, perché proprio quelle marche enunciative che avrebbero dovuto far emergere un effetto di senso

⁵ Accuse e smentite apparse su diversi mass media, una buona sintesi la si trova qui:
<http://www.debunking.it/2016/05/le-contestate-opere-dei-gatti-e-cani-morti-di-jan-fabre-facciamo-chiarzza/>

lodevole nei confronti dell'enunciataro (cadaveri esposti come opere), si sono rivelate fatali per il suo plauso.

L'artista, anche attore e regista teatrale, è solito essere contestato dall'opinione pubblica, animalisti e non solo, per l'utilizzo nei suoi lavori di animali morti: di recente, si è assistito a Firenze ad una protesta per l'apertura di una sua mostra a Palazzo Vecchio⁶. Tuttavia, la critica di una parte del pubblico per *Il carnevale di cani randagi morti*, del 2006 e *Il reclamo dei gatti randagi morti* del 2007 rientra in un certo senso nella volontà enunciativa dell'artista, che traccia nel testo volutamente dei riferimenti alla classe borghese (coriandoli, cappelli, stelle filanti tipiche dei party) avvezza nella pratica dell'abbandono dell'animale, condannandolo a morte, così come a quel sentimento di orrore che sostiene di provare di fronte al corpo dell'animale inerme, che egli stesso uccide. Il contrasto festa/funerale emerge a livello plastico e figurativo dalla contrapposizione delle categorie cromatiche (colorato/nero) ed eidetiche (coriandoli/cadavere) del testo dell'installazione che corrispondono a due differenti investimenti patemici (allegria *vs* tristezza).

Ancora una riflessione attorno alla vita e alla morte, anche quella che fa il contestatissimo Jan Fabre che, provocatore per definizione, sfrutta il relato uomo-animale per esibire (anche attraverso la critica postuma, preconizzata nel suo testo estetico) tutte le sue dinamiche relazionali, sospese tra affetto e ipocrisia.

4. Conclusioni

Al termine di questo *excursus*, necessariamente incompleto ma rappresentativo degli ultimi trenta anni di produzione estetica contemporanea, si delineano i contorni di quella sfera di attività artistiche che prendono in carico, in vario modo, il rapporto uomo-animale per definire se stesse e le proprie peculiarità.

Attraverso queste manifestazioni culturali, i soggetti enunciatori sembrano tutti, se pur animati da intenti diversi, alla stregua di *bricoleur*, costruire nel tempo una chiara cifra stilistica che come un'identità visiva (Floch 1995) è data da segni permanenti, il relato uomo-animale, invariante di differenti fanie espressive che ciascun artista realizza per comunicare messaggi provocatori, di denuncia o di ostentazione del sé. La relazione con l'animale, variamente rappresentata negli esempi riportati, si manifesta come la descrizione della cifra stilistica di artisti e di progetti curatoriali. Cifra stilistica che può assumere tratti espressivi surreali e fantastici o drammaticamente realistici, ma pur sempre legata ad una ricerca estetica dell'autore. Dietro le ricorrenze di tratti costitutivi della poetica differenzialmente definiti a livello plastico, figurativo o narrativo si celano però delle precise volontà autoriali. Se alcuni artisti mirano all'autopromozione del sé e la sete di successo sensazionalistico a tutti i costi (Damien Hirst, Jeff Koons, Joseph Klibansky) altri ricorrono al rapporto con l'animale per denunciare soprusi e condannare atteggiamenti ipocriti (Maurizio Cattelan, Cao Fei, Jan Fabre) altri ancora invece per riconciliarsi con il mondo animale entrandone in simbiosi (Tania Bruguera, Adrian Paci, Regina José Galindo). Tuttavia, qualunque sia la ricerca artistica di ciascuno e aldilà del messaggio sotteso ad una scultura o ad una performance, gli esempi descritti e analizzati mostrano come il relato uomo-animale sia un tema affrontato con sempre maggiore attenzione anche nell'arte contemporanea, ancora oggi, nonostante l'evoluzione di tecniche artistiche e il prepotente ingresso di tematiche meno radicate e intime come è al contrario il rapporto con gli animali e la natura.

⁶ Notizia riportata su: <http://it.blastingnews.com/cultura-spettacoli/2016/06/jan-fabre-a-firenze-gli-animalisti-protestano-00972197.html>



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- AAVV., 2008, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori.
- Bertola C., 2008 *Curare l'arte*, Milano, Mondadori.
- F. Bonami, F. 2008, *Cao Fei*, in *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori.
- Bourriaud, N., 1998, *Esthétique relationnelle*, Paris-Dijon, Presses du Réel.
- Cattelan M., 2011, *Un salto nel vuoto*, Milano, Rizzoli.
- Dall'Ombra D., 2012, *Se questo è un capolavoro. Damien Hirst dalla morte alla vita, andata e ritorno* in Tracce.it.
- Del Drago E., *Panorama artistico internazionale*, in *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori.
- Eco U., 1975, *Trattato di Semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Floch J.M., 1995, *Identité visuelles*, Presses Universitaire de France, Parigi; trad. it. *Identità Visive*, Milano, Franco Angeli 1997.
- Foster H., 2006, *Il ritorno del reale*, Milano, Postmedia books.
- Foster H., Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B.H.D., 2006, *Arte dal 1900*, Bologna, Zanichelli.
- Greimas A.J. e Courtés J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*; trad. It., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007.
- Greimas A.J., 1984, *Del Senso 2. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani.
- Heinich, N., 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit.
- Lorusso A.M., 2010, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza Editore.
- Lux S., 2006, *Arte ipercontemporanea*, Roma, Gangemi Editore
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001
- Obrist H.U., 2008, *Conversations*, Paris, Manuella Editions
- Thompson D., 2009, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Milano, Mondadori.

Sitografia

- www.artslant.com
- www.damienhirst.com
- www.danielecapra.com
- www.debunking.it (consultato il 20 luglio 2016)
- www.it.blastingnews.com (consultato il 20 luglio 2016)
- www.janfabre.be/
- www.josephklibansky.com
- www.raveresidency.com
- www.taniabruquera.com