

Marta Rosa

Il corpo dell'artista nella Performance Art

Nel momento in cui ci si ritrova a dovere riflettere sulla rilevanza e, al tempo stesso, sulla necessità del corpo umano all'interno dell'arte, non può che venire subito alla mente un fenomeno artistico, oggi particolarmente diffuso e in costante divenire, come la Performance Art. È con questa infatti – e con la Body Art (da potere intendere, quest'ultima, come una “declinazione” artistica più ristretta e soggiacente alla prima)¹ – che il corpo, in quanto “sede di tutte le divisioni in atto nella cultura occidentale”², diventa l'oggetto privilegiato dell'intervento artistico, per mezzo del quale l'artista riesce, innanzitutto, a connettere il proprio comportamento individuale alla più generale e complessa struttura sociale ed etica contemporanea, dando così vita a quelli che si potrebbero riconoscere come moderni “riti di passaggio”.

Per la prima volta nella storia dell'arte, infatti, il corpo rappresenta il *medium* per eccellenza e il fine ultimo dell'operazione artistica; sebbene non sia da dimenticare e sottovalutare il fatto – messo chiaramente in evidenza dalla nota critica d'arte Lea Vergine –, che proprio il corpo è da sempre considerato come “il più antico strumento di comunicazione per dire ‘hic et nunc’ [...], per dire ciò che si comunica senza la parola, il suono, il disegno. È ancora un modo per dichiarare la propria opposizione alla cultura dominante, ed è anche la modalità di conformismi disperati”³. In particolare, la necessità di un ritorno dall'oblio del corpo

¹ Come suggerisce Renato Barilli, dal momento che il corpo è “da considerarsi come il denominatore comune di tutto il settore ‘performativo’ [...] il campo della *performance* può essere considerato in buona parte coestensivo con l'area indicata come Body Art” (R. Barilli, *La “performance” oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 163).

² A. Jones, *Introduzione*, in T. Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista* (2000), trad. it. di M. Mazzacurati e I. Torresi, Phaidon, Milano 2011, p. 17. Questa, a sua volta, è una citazione dell'artista statunitense Carole Schneemann, recentemente scomparsa, tratta dal catalogo della sua celebre performance del 1991, intitolata *Ask the Goddess*.

³ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, p. 15. Con quest'opera, pubblicata per la prima volta nel 1974, Lea Vergine si è assunta l'importante ruolo di apripista alle ricerche sull'allora appena emergente fenomeno della Body Art.

dell'artista, avviato già a partire dai primi anni Sessanta, con artisti come Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, piuttosto che il gruppo internazionale Fluxus o del Wiener Aktionismus, sorge in risposta alle problematiche dell'individuo che vive all'interno della società capitalista, caratterizzata essenzialmente "dal dominio di un'unica 'economia politica mondiale' che costringe a trasformare il proprio corpo in un ingranaggio governato dagli 'imperativi categorici e martellanti di produzione, consumo e ordine'"⁴. Per questo motivo, l'esibizione e la rappresentazione del corpo dell'artista – oltre a segnare una trasformazione "violenta" della concezione tradizionale di arte visiva⁵ – "si presentano come antidoto a una società pancapitalista che mercifica ogni aspetto del quotidiano e tenta di convertire tutta l'esistenza in quella che Heidegger definiva una 'immagine del mondo', dove tutti i soggetti non sono che oggetti in vetrina, schiavi del piacere di chi li guarda"⁶. In questo senso, l'artista si assume una vera e propria responsabilità filosofica, poiché, riappropriandosi del (proprio) diritto a "poter essere"⁷, aiuta a prendere coscienza della situazione di profonda alienazione e di generale disorientamento che contraddistingue la vita dell'uomo contemporaneo, indicando nello stesso tempo delle possibili "vie d'uscita".

Le "anime" della Performance Art

Ammessso e non concesso quanto sostenuto dall'autorevole critica d'arte RoseLee Goldberg,

The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been

⁴ A. Jones, *Introduzione*, cit., p. 21.

⁵ "La performance si pone [...] come privilegiato spazio di riflessione sull'arte. L'esperienza straniante, le situazioni al limite, la comunicazione al di fuori delle logiche della cultura dominante – non il mercato – sono parte del bagaglio programmatico della performance art, che propone, nella sua processualità, il superamento positivo dell'idea corrente stereotipata, di arte" (G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini, *Action art: coniugazione al presente*, in Id. [a cura di] *Italian performance art. Percorsi e protagonisti della action art italiana*, Sagep, Genova 2015, p. 18).

⁶ A. Jones, *Introduzione*, cit., p. 21. Jones fa qui un chiaro riferimento al saggio di M. Heidegger *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. di P. Conte, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 71-101.

⁷ L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 8. "L'uomo è ossessionato dalla necessità di agire in funzione dell'altro, ossessionato dalla necessità di mostrarsi per poter essere" (*ibidem*).

anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself⁸,

si ritiene opportuno cercare di suddividere la Performance Art attraverso la definizione di specifiche forme categoriali – sebbene a quest'ultimo termine sarebbe da preferire quello di “anime” della performance –, anche e soprattutto al fine di analizzare e comprendere effettivamente la portata filosofica di questo peculiare movimento artistico, che, come si vedrà, abbracciando contemporaneamente varie forme espressive, si pone come una vera e propria temperie culturale.

Performance minimaliste-concettuali

Gli artisti della Performance Art vogliono provare tutte le possibilità che gli sono concesse per conoscersi innanzitutto attraverso il proprio corpo e la sua più intima perlustrazione; e proprio la frequente esibizione della nudità, che consente di proporre il corpo come mezzo di naturale e spontanea comunicatività, può risultare agli occhi dello spettatore, allo stesso tempo, attrattivo o repulsivo per la nostra sensibilità costruita da secoli di pregiudizi e condizionamenti esterni. Tuttavia, il corpo dell'artista riveste una posizione ambigua anche da un altro importante punto di vista: da un lato, l'artista possiede un corpo (*Körper-Haben*), inteso come corpo materiale, oggetto tra gli oggetti, che può manipolare e strumentalizzare a proprio piacimento; dall'altro, egli è questo stesso corpo (*Leib- Sein*), inteso come corpo vissuto, costretto a fare delle esperienze autentiche e, quindi, anche dolorose e crudeli (come, ad esempio, quelle che Gina Pane e Marina Abramović impongono a se stesse), se non, addirittura, autodistruttive (Chris Burden si fece sparare ad un braccio, mentre Bas Jan Ader perse la vita durante la sua “performance-oceanica”)⁹, con il solo – si fa per dire – scopo di conquistare e realizzare concretamente un'idea. È per questo motivo che risulta opportuno definire questa pri-

⁸ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2001, p. 9.

⁹ Mi riferisco qui alla nota performance del giovane artista Bas Jan Ader, che con l'intento costante di rappresentare i limiti, la fragilità e la solitudine dell'uomo, il 9 luglio 1975 decise di attraversare l'Oceano Atlantico in solitaria a bordo di una piccola barca a vela, con partenza da Cape Cod, Massachusetts, e arrivo in Cornovaglia. Il viaggio avrebbe dovuto durare circa 60 giorni e al suo arrivo Ader avrebbe presentato una mostra in Olanda con i vari materiali accumulati nel viaggio (fotografie, video, diari personali). Tale performance, tuttavia, gli costò la vita: la sua barca viene ritrovata circa sei mesi più tardi al largo delle coste irlandesi, ma dell'artista non si ebbe più alcuna traccia.

ma categoria di performance come *performance minimaliste-concettuali*: minimaliste perché i mezzi utilizzati, al di fuori del corpo dell'artista (presente o assente che sia), sono essenziali, poco numerosi e di immediata comprensione; concettuali perché la performance “non è soltanto quello che è, ma ‘significa’, si protende in una sua ulteriorità”¹⁰, rimanda ad una precisa idea e ad una singolare concezione del mondo.

A tale riguardo, non potendo prescindere dal carattere concettuale di tutta quanta l'arte contemporanea¹¹, si potrebbe obiettare che qualsiasi opera d'arte, e non soltanto la performance, “racchiude” in sé un'idea, è espressione dell'intenzione di un'artista. La performance, tuttavia, va oltre questo aspetto basilare e apparentemente comune a tutte le forme artistiche: in estrema affinità con l'arte concettuale (così come fu esemplarmente rappresentata da Joseph Kosuth e dal suo principale teorico, Sol LeWitt), la Performance Art sente “la necessità di ridurre l'opera al suo progetto o anche solo a un comportamento, a un atto, sdrammatizzando e relegando in secondo piano l'aspetto esecutivo”¹², e alle opere d'arte intese tradizionalmente come meri prodotti artistici da esibire e contemplare all'interno di uno specifico contesto istituzionale si sostituiscono delle pseudo-opere, o meglio, delle tracce di quello stesso comportamento, di quello stesso atto dell'artista¹³. Come sostiene anche Frazer Ward infatti, ci sono delle performance – egli riporta l'esempio di *Step Piece* di Vito Acconci e di *Shoot* di Chris Burden – che potrebbero essere meglio intese “come un pezzo ambiguamente concettuale di Performance Art”¹⁴. E questo non soltanto perché là dove l'arte concettuale analizza le intime

¹⁰ R. Barilli, *La “performance” oggi*, cit., p. 166.

¹¹ Cfr. R. Seamon, *The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59, 2, 2001, pp. 139-151.

¹² A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea: dal 1945 a oggi*, Allemandi, Torino 1996, p. 206.

¹³ George Dickie – che, assieme ad Arthur C. Danto, può essere considerato come il padre fondatore della celebre, quanto discussa teoria istituzionale dell'arte – identifica tali “azioni da parte di ‘artisti’ che non si concretizzano in alcun prodotto oggettuale” (G. Dickie, *What Is Anti-Art?*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 33, 4, 1975, p. 421) addirittura come *anti-art*: “Arte perché essi utilizzano il contesto del mondo dell'arte, anti perché non fanno niente con esso” (*ibidem*). L'artista italoamericano Vito Acconci, che “si esercita all'interno dell'ingranaggio del mondo dell'arte e conferisce lo statuto artistico a qualcosa – un'azione – che è radicalmente diversa dai dipinti e dalle sculture tradizionali, e radicalmente differente anche rispetto ai ‘ready-mades’” (*ibidem*) e Zero (il nome con cui Dickie definisce l'anti-artista) “sono ‘burocrati artistici’ nel senso abusato del termine ‘burocrate’, ossia essi occupano una nicchia all'interno di una struttura istituzionale, ma non fanno nulla che sia davvero produttivo” (*ibidem*); e a tale riguardo Dickie risulta essere particolarmente “sprezzante” e pessimista, affermando che “Se tutti gli artisti ‘producessero’ solo anti-arte, ossia, se ci fossero soltanto anti-artisti, allora la profezia di Hegel sarebbe esaudita – l'arte sarebbe morta” (*ibidem*).

¹⁴ F. Ward, *Some Relations between Conceptual and Performance Art*, “Art Journal”, 56, 4, 1997, p. 36.

relazioni tra la produzione estetica e le sue condizioni istituzionali, la Performance Art esamina “gli effetti di queste relazioni sulla soggettività”¹⁵, ma anche e soprattutto perché la performance “ha in comune con il concettualismo il fatto di essere un lavoro (terribilmente) empirico che deriva da un piano predeterminato. Non soltanto questo, ma essa esiste primariamente come documentazione (ciò che Burden chiama ‘reliquie’), così che la sua esistenza materiale, così come quella di molta Performance Art, assomiglia alle forme caratteristiche dell’arte concettuale”¹⁶. Di conseguenza, sebbene la performance si svolga all’interno di uno specifico *hic et nunc*, essa possiede sempre anche una sorta di pre-storia e post-storia. Vi è da parte dell’artista, infatti, un lavoro di ideazione e di preparazione che precede la performance vera e propria (tale lavoro può essere rappresentato da appunti, bozzetti dello spazio performativo su cui andrà ad agire il performer e degli oggetti che andrà ad utilizzare, istruzioni che indicano ciò che andrà a svolgere durante la performance e che serviranno al pubblico proprio per comprendere pienamente l’essenza della stessa e per prenderne eventualmente parte); oltre che un attento lavoro di documentazione, basato innanzitutto sulla raccolta di immagini fotografiche e di video effettuati durante la performance, ma anche sulla conservazione degli oggetti che il performer ha utilizzato (abiti; accessori di scena; talvolta addirittura parti del corpo dell’artista: il suo sudore, il suo sangue, la sua pelle) e che restano, appunto, come tracce della performance, anche da esibire in un museo o in una galleria proprio a testimonianza di quanto l’artista ha saputo fare nel tempo e nello spazio autenticamente presenti della performance originaria.

D’altronde, come sostiene anche la critica new-yorkese Bonnie Marranca,

A performance leaves behind only traces of itself – a photograph, a piece of videotape, fleeting images coursing through the spectator’s mind. How little they reveal of time, of images and acts; and what of the voice, the face, the arm. How to comprehend the sense of why and when the art of performance is important in the long view of things. What is performance to being and we to it? When all is said and done, what remains is the mysteriousness and ravishing heartbreak of a form, valued for its ceremony of presence, even as it occasions absence.¹⁷

Di fatto, la maggioranza delle opere d’arte di tipo performativo del passato, temporanee ed effimere per natura, si sono tramandate fino a noi solo ed esclusivamente grazie all’opera dei fotografi che le hanno immortalate:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ B. Marranca, *Performance, A Personal History*, “A Journal of Performance and Art”, 28, 1, 2006, p. 19.

Sotto gli occhi di tutti, almeno dei presenti, avvengono appunto le esibizioni nude e dirette del corpo con tutti i suoi prolungamenti; ma l'occhio nudo degli spettatori che fanno circolo è prontamente doppiato dai molti occhi meccanici o elettronici degli apparecchi fotografici e delle "camere" che coi loro clic e il loro tenace ronzio fanno da sottofondo. [...]

Inoltre, i vari occhi meccanici-tecnologici non hanno solo il compito di surrogare l'occhio naturale, soprattutto nella funzione conservativa, ma anche di potenziarlo: le zoomate, i primi piani permettono di ingrandire, di esasperare, di evidenziare certi aspetti del corpo, del volto, della mimica gestuale, che all'osservazione normale sfuggirebbero; e lo stesso si dica per i suoni e i movimenti.¹⁸

Molti artisti, attraverso la fotografia o, più recentemente, attraverso il video, hanno trovato il modo con cui potere "prolungare, almeno in parte, la durata nel tempo delle loro manifestazioni corporee. Anche se, in realtà, viene così a mancare quell'impatto visivo, dato dalla partecipazione 'attiva' dello spettatore all'azione, che costituisce la vera singolarità di questo genere di arte"¹⁹. Nessuna performance può essere infatti rivissuta due volte, sia dal punto di vista dell'artista che la compie, sia da quello dello spettatore, e "la sensazione che si prova ad assistere ad una performance dal vivo è ben diversa da quella che si prova nel guardare un video o una fotografia"²⁰.

Già Walter Benjamin nel suo rivoluzionario e alquanto premonitorio saggio del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, aveva constatato che "la riproduzione allontana la *presenza* dell'autore e le tecnologie fotografiche e cinematografiche portano alla luce 'formazioni strutturali della materia completamente nuove'"²¹: il corpo stesso diventa simulacro e più la cultura dipende da simulacri, più è tecnologica, "tanto che alla fine veniamo sempre più inglobati e al tempo stesso alienati dalla rappresentazione"²². Ciononostante, come lo stesso Benjamin sembra suggerire – e questa nota apre certamente uno scenario più "roseo", su

¹⁸ R. Barilli, *La "performance" oggi*, cit., p. 162.

¹⁹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivo*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 164-165.

²⁰ T. Warr, *Prefazione*, in *Il corpo dell'artista*, cit., p. 14. Cfr. P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993; Id., *Ends of Performance*, New York University Press, New York 1998; e R. La Frenais, *The Pit and the Pendulum: An Anatomy of Real Performance*, in G. Hattinger (a cura di), *Relikte und Sedimente*, Offenes Kulturhaus, Linz 1993.

²¹ A. Jones, *Introduzione*, cit., p. 41. L'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale. Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto [W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936), trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991, p. 28].

²² A. Jones, *Introduzione*, cit., p. 41.

cui è opportuno riflettere –, esiste anche “la possibilità che gli individui (corpi/sé) del futuro, anziché dei semplici simulacri immobili, siano in continua evoluzione e aperti alla diversità, e che incoraggino anziché reprimere i comportamenti che ci legano agli altri e alla società”²³.

È questo ciò che sembra avvenire, come si avrà presto modo di vedere, all'interno di quelle che si possono definire come *performance tecnologiche*, in cui gli artisti, per l'appunto, performano facendo uso dei media tecnologici più avanzati, arrivando ad intrecciare l'imprescindibile processo performativo di partenza con l'uso della tecnologia e, dunque, con qualcosa che esula dalla corporeità stretta e dal controllo diretto dell'artista.

Performance tecnologiche

La tecnologia, dunque, non deve essere intesa soltanto come un mezzo attraverso cui potere “salvare” la performance, e offrirle così una seconda (e infinite) possibilità di esistenza; al contrario, nel caso delle performance tecnologiche, la tecnologia viene “incorporata” nell'operazione artistica e la performance passa “da una forma minimale di riflessione sulle condizioni primarie della vita (corpo, tempo, dolore, spazialità) a un'attitudine maggiormente narrativa che coinvolge la danza, la musica, la proiezione di diapositive, la cinematografia, il video”²⁴. È soprattutto quest'ultimo che diventa, in molti casi, sfondo o *blow up* dell'azione in diretta. Lo schermo, cioè, diventa una sorta di secondo mondo, che replica, evidenzia, o addirittura anticipa ciò che avviene nel mondo reale, nella presenzialità dell'azione performativa dell'artista. Ciononostante, anche all'interno di questo peculiare contesto sognante, il performer non perde la propria *raison d'être*; anzi, proprio il video può costituire un indispensabile mezzo con cui l'artista può esasperare la propria presenza – come nel caso della performance *True Love Is Yet To Come* di Jesper Just, presentata in occasione di “PERFORMA05”, in cui il performer danese è circondato da una serie di sue repliche virtuali –, piuttosto che indagare, in maniera ancora più profonda, le proprie potenzialità umane ed artistiche.

In particolare, all'interno di queste *video-performance* l'interattività gioca un ruolo essenziale: l'artista cerca di stabilire un dialogo a più voci, tra sé, la propria opera e il pubblico, così da produrre le condizioni per un'esperienza relazionale unica ed irripetibile. Volendo riportare un

²³ Ivi, p. 42.

²⁴ R. Barilli, *La “performance” oggi*, cit., p. 227.

esempio squisitamente italiano, in *Coro*, una videoambientazione interattiva di Studio Azzurro del 1995, lo spettatore può camminare sopra un tappeto virtuale su cui sono proiettate una ventina di figure a grandezza naturale: “Corpi distesi, accovacciati, assopiti, palpitanti che formano una tramatura mugulante, corpi, menti che pensano, attendono. Attendono anche di essere calpestati per alzare il loro coro”²⁵. Si dà così vita ad uno spazio che può essere agito da più persone contemporaneamente, in cui si privilegia l’evento, e la componente artistica performativa che ne è alla base non è qualcosa che deve essere guardato a distanza, bensì un’esperienza collettiva, da condividere. Il video non allontana asetticamente il pubblico, ma viene utilizzato in modo emozionale, all’insegna di una sensibilità diffusa con cui “l’artista chiama la persona comune a entrare in un habitat scenico e gli crea le condizioni per trasformarsi in attore o meglio per far coincidere il ruolo dell’attore con quello dello spettatore”²⁶.

La tecnologia, in questo caso fotografica, riveste un ruolo centrale anche in quelle che, dopo le video-performance, si possono definire come *foto-performance*. In esse la fotografia diventa non soltanto il mezzo con cui una performance può essere documentata e con cui, pertanto, è possibile conferire sostanza e durata a ciò che, per sua stessa essenza, risulterebbe altrimenti troppo effimero, ma può essere considerata anche una preziosa componente costitutiva e il fine ultimo a cui la performance stessa aspira. La fotografia, infatti, diventa una sorta di specchio sul quale l’artista può osservare nitidamente il proprio corpo e prenderne pienamente coscienza²⁷. L’artista statunitense Cindy Sherman, ad esempio, già a partire dalla serie *Film Stills* – scatti in bianco e nero realizzati tra il 1977 e il 1980, in cui l’artista assume ruoli da eroina di celebri film

²⁵ C. Sinigaglia, A. Somaini, *Pensare l’arte. Verità, figura, visione (con Studio Azzurro, Jacques Derrida e Carlo Sini)*, Motta, Milano 1998, pp. 2-3.

²⁶ P. Rosa, *Muoversi fra i linguaggi*, in N. Pittaluga, V. Valentini (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, Roma 2012, p. 28.

²⁷ Come suggerisce Claudio Marra: “Volendo si possono indicare due livelli di questa strategia dello specchio: una prima prospettiva è allora rappresentata da ricerche tese a verificare possibilità e linguaggi del corpo considerato nella sua dimensione di primarietà fisica. Pensiamo in questo caso a certe indagini di Nauman sull’espressività del viso o alle ginnastiche forzate di Rainer, o ancora alle verifiche estreme e traumatiche condotte da Gina Pane. C’è poi un secondo livello di ricerche nel quale il corpo, anziché essere verificato secondo i parametri di un rigido *hic et nunc*, viene proiettato nella dimensione del desiderio e dell’immaginario come per esempio accade nei lavori dello svizzero Lüthi o nelle trasfigurazioni proposte dal nostro Luigi Ontani. [...] In mezzo a queste due modalità così diverse di coinvolgimento del corpo, si potrebbero poi collocare esperienze sul tipo di quelle condotte dalla coppia italo-inglese Gilbert & George, per i quali la fotografia diviene una sorta di diario visivo per una quotidianità sapientemente sospesa tra realtà e finzione” (C. Marra, *Fotografia come arte*, in F. Poli [a cura di], *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni ’50 a oggi*, Electa, Milano 2016, pp. 259-261).

hollywoodiani –, così come nei suoi più recenti lavori, che è possibile recuperare, in parte, direttamente dal suo profilo Instagram (*cindysberman*), va a trasformare attivamente la propria persona fisica e psichica per inserirla in una realtà simbolicamente differente, come è, per l'appunto, quella fotografica. L'artista sviluppa la propria immagine in maniera performativa, operando una serie di interventi e applicazioni (protesi, maschere, camuffamenti), che le permettono di alterare il soggetto di base (se stessa) ed immetterlo in un complesso circuito di metamorfosi, così da invitare lo spettatore ad una attenta riflessione sui caratteri di dichiarata artificiosità che contraddistinguono la figura umana, soprattutto femminile, all'interno della società capitalistica attuale.

L'estensione del corpo dell'artista per creare nuove identità è tuttavia un tema presente anche nelle performance definibili come *cyber-performance*, all'interno delle quali il corpo dell'artista non soltanto viene mediato dalla tecnologia, ma addirittura si compenetra con essa, dando vita ad una corporeità tecnologizzata, ad un cyber-corpo. In questo caso, è possibile prendere come esempio le performance dell'artista australiano (ma cipriota di nascita) Stelarc, il quale, nella sua celebre *Event for Stretched Skin*, come una sorta di astronauta che fluttua in assenza di gravità, si esibisce appeso a ganci metallici conficcati direttamente nella pelle, per ventisette volte e nei luoghi più disparati del mondo (sopra una strada di New York all'ora di punta, piuttosto che alla Maki Gallery di Tokyo). L'artista intende così portare all'exasperazione sensoriale il proprio corpo ed estendere la volontà (*in primis*, quella di volare) e le possibilità umane oltre il pensabile ed il praticabile, proprio grazie all'uso, o meglio, all'incorporamento della tecnologia, che, se in stabile simbiosi con il corpo, può contribuire a creare un nuovo ibrido umano, organico e sintetico allo stesso tempo, e rimettere così in moto il processo evolutivo.

Obsoleto e geneticamente inadeguato, il corpo contemporaneo deve esplodere “dal suo contenitore biologico, culturale e planetario” non essendo più in grado di affrontare la complessità e la quantità di informazioni che ha accumulato, surclassato dall'accelerazione tecnologica e dalla precarietà biologica in cui è condannato, antiquato rispetto all'evoluzione ambientale. [...] Ed è soltanto quando il corpo diventa consapevole della propria condizione che può pianificare le proprie strategie “postevolutive” scrive Stelarc (1994), che si considera come struttura da modificare. Il corpo del futuro è un corpo che si rimodella, si rifonda, si ridefinisce.²⁸

²⁸ T. Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 77. La citazione di Stelarc è ripresa dal suo saggio *Da strategie psicologiche a cyberstrategie: protestetica, robotica ed esistenza remota*, in P. L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle facoltà*, Baskerville, Bologna 1995.

Il passo dal cyber-corpo al corpo post-umano, poi, è piuttosto breve, come viene esemplarmente testimoniato dalla celebre mostra itinerante *Post-Human*, del 1992, con cui l'importante teorico, gallerista e curatore d'arte americano Jeffrey Deitch ci invita a prendere consapevolezza del fatto che il nostro corpo, in quanto luogo di esistenza, sempre più inabissato nelle nuove esperienze tecnologiche, riconduce inevitabilmente ad una riflessione e un ripensamento della stessa ontologia umana:

Stories about breast implants, crash diets, and mood drugs have moved from the health and beauty page to the front page. The public has been galvanized by explosive testimony about sexual harassment and by the sensational rape trials of public figures. Questions about the new boundaries of appropriate interpersonal behavior are attracting unprecedented interest. There is a growing sense that we should take control over our bodies and our social circumstances rather than just accepting what we inherited.²⁹

D'altronde, proprio questa mostra raccoglie alcuni dei più importanti (ed irriverenti) artisti contemporanei, quali: Janine Antoni, che con i suoi cubi di lardo o di cioccolato evidenzia le nevrosi legate al cibo e rivolge un'accusa diretta allo stereotipo della bellezza intesa in quanto magrezza; Paul McCarthy, che con i suoi set inquietanti – in cui a predominare è ancora il cibo: cioccolato, ketchup, maionese, latte – mostra senza alcuna censura ogni recesso disgustoso ed ogni istinto oscuro della più tormentata psiche umana; o ancora, Matthew Barney, che con le sue video-performance (famosa la sua serie di film *Cremaster*) supera i limiti fisici dell'uomo e dà vita ad identità oniriche.

Performance socio-politiche

La Performance Art può diventare anche uno strumento di denuncia e di intervento rispetto a fatti che coinvolgono direttamente questioni di tipo sociale e politico. La capacità della performance di essere aderente alla realtà, sino al punto di identificarsi con essa, le consente infatti di arrivare a sviluppare artisticamente tematiche umane intime e delicate e di farsi, nella maggioranza dei casi, portavoce delle minoranze, del diverso, del sovversivo. In particolare, rientrano tra le *performance di identità* – definizione che individua performance artistiche legate alla volontà di perpetuare o salvaguardare la propria identità etnica, politica, sociale o

²⁹ J. Deitch, *Post-Human*, catalogo della mostra omonima del 1992 realizzata, per la prima volta, al Musée d'Art Contemporain di Losanna e successivamente anche a Torino presso il Castello Rivoli, ad Atene, Amburgo ed Israele.

religiosa – i lavori di molti artisti dell'America Latina, in cui il corpo dell'artista diviene il mezzo per veicolare messaggi di protesta, manifestare dissenso e contestare difficoltà politiche, sociali, o economiche. A Città del Guatemala, ad esempio, Regina José Galindo, durante la performance *¿Quién Puede Borrar las Huellas?* (2003), immerge i piedi in un catino pieno di sangue umano e lascia la scia delle sue impronte dall'edificio della Corte Costituzionale sino al Palazzo Nazionale, due luoghi simbolo del potere locale, che a metà degli anni Cinquanta aveva stretto legami di complicità con le super potenze economiche mondiali, incidendo così negativamente sui futuri sviluppi politico-sociali del Paese. “L'azione della Galindo è concepita come una sorta di metonimia per la società intera”³⁰ e le impronte dei suoi piedi macchiati di sangue diventano una metafora, tanto effimera, quanto di forte impatto visivo ed emotivo, degli anni di violenza politica di cui sono state vittime e testimoni la sua città e le migliaia di civili assassinati dall'esercito durante i trentasei anni di guerra civile in Guatemala. In un altro contesto geografico, ma riconoscendo il medesimo carattere di denuncia sociale e di critica politica, è possibile ricordare anche l'azione dell'artista russo Oleg Kulik, il quale durante la sua performance del 1997 *I Bite America and America Bites Me* (citando la storica opera del 1974 di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me*), parte dalla Russia, atterra all'aeroporto JFK e da lì, a bordo di un furgoncino per animali, viene trasportato alla galleria Deitch Projects di New York. Una volta arrivato a destinazione, viene condotto dal suo “padrone” (la moglie e collaboratrice Mila Bredikhina) in una cella costruita appositamente per lui all'interno della galleria. Per due settimane rimane in mostra come un animale in gabbia, camminando a quattro zampe, mangiando da una ciotola, abbaiando e urinando come un cane. In questo modo Kulik vuole condannare tutte le ingiustizie sociali e politiche e, in particolare, lo sprezzante imperialismo culturale americano, teso a considerare tutti i non-americani come degli animali.

In risposta alla condizione di subordinazione, se non addirittura di sfruttamento, di cui sono vittima molte donne, le *performance di genere* si concentrano invece sui pregiudizi di sessualità che, per un anacronistico e difficilmente spiegabile processo di regressione, condizionano con sempre maggiore frequenza e brutalità la vita sociale contemporanea. A tale riguardo, non si può non citare la performance *Rape Scene* (1973) dell'artista cubana Ana Mendieta: in seguito allo stupro e all'assassinio di una sua compagna di studi presso il campus dell'Università dello Iowa, dopo avere invitato alcuni amici e studenti presso il suo appartamento di

³⁰ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), trad. it. di E. Sala, Einaudi, Torino 2011, p. 39.

Moffit Street, l'artista si fa trovare china e legata al tavolo della cucina totalmente nuda dalla vita in giù e con il corpo cosparso di sangue. Mendicata si identifica, così, con la vittima ed inscena, in modo assai veritiero, la specificità dello stupro, “nel tentativo di abbattere il muro di omertà che lo rende anonimo e generalizzato, negando il particolare e il personale”³¹. In maniera certamente più scanzonata, ma comunque efficace, Mierle Laderman Ukeles nel suo *Manifesto for Maintenance Art*, del 1969, si autodescrive nei seguenti termini:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I 'do' Art. Now I will simply do these everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.³²

In quanto “artista delle pulizie”, Ukeles nella sua serie di tredici performance realizzate tra il 1973 e il 1976, intitolata *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, si esibisce in attività di pulizia di luoghi pubblici, come strade e pavimenti di musei, ed elevando queste mansioni a performance artistiche, si propone di liberarle dai cliché ideologici cui, da sempre, le ha confinate la tradizione patriarcale, e arriva finalmente a chiedersi: “after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?”³³.

A chiudere il “cerchio” delle performance socio-politiche troviamo le *performance-ambientaliste*, incentrate sulla salvaguardia dell'ambiente e, implicitamente, dell'intera umanità. Il legame e la simbiosi di questa peculiare tipologia di performance con la Land Art è certamente forte: entrambe condividono la dilatazione dell'opera d'arte nello spazio e nel tempo e accolgono con favore tutte le possibili variazioni derivanti da elementi esterni all'opera stessa (considerata anche l'impossibilità da parte dell'artista di avere un controllo diretto e continuo sull'opera). Si potrebbe dire che il padre fondatore delle performance-ambientaliste – che stanno arrivando a coinvolgere un numero sempre più ampio di artisti, in seguito alla maggiore sensibilità ed attenzione per questioni che riguardano la natura e la sua salvaguardia – sia stato Joseph Beuys, il quale, come un “sacerdote laico”³⁴, ha voluto “prendere sulle spalle il

³¹ T. Warr, *Il corpo dell'artista*, cit., p. 100.

³² M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969 (https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969/Ukeles_MANIFESTO.pdf).

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 146. Questa definizione di Beuys deriva verosimilmente dal fatto che l'artista “con le sue parole mira a persuadere il suo uditorio di alcuni principi etico-estetici e politico-spirituali senz'altro interessanti e in parte nuovi, non dunque soltanto ‘assurdi’ o velleitari, ma pervasi da una carica di sincera

dolore del mondo”³⁵ e ha cercato di favorire un’arte e, di conseguenza, una politica proprio a difesa dell’ambiente, nella convinzione che città e natura debbano “respirare insieme, in un’equivalenza tra l’idea di salute materiale e quella di salvezza morale”³⁶.

In *7000 Querce* (Documenta 7, Kassel 1982), l’artista ha dominato la posa di 7000 lastre scure e oblunghe di basalto davanti al chiarore ordinato del Museum Fridericianum, ma ha rinunciato al controllo formale nei successivi passaggi: lo svuotamento progressivo della piazza dalle pietre, ciascuna “comperata” (ma, in effetti, semplicemente pagata e non prelevata) da un collezionista o da un’istituzione; la messa a dimora di una quercia per ciascuna pietra venduta, in punti diversi della città, rimasta senza verde dopo che era stata rasa al suolo durante la seconda guerra mondiale, o nelle zone limitrofe della regione Assia; la crescita e la moltiplicazione delle piante a discrezione dei venti, dell’acqua piovana, di inverni più o meno rigidi. L’opera, destinata a sopravvivere fino a quando sopravviverà almeno un erede delle settemila querce piantate in origine, tendenzialmente è programmata per durare fino alla fine di questo ecosistema ed è un omaggio alla natura nella sua autonomia e nella sua capacità di vivere assai più a lungo di un singolo uomo.³⁷

Più recentemente, nel dicembre 2018, l’artista danese Olafur Eliasson, in collaborazione con il geologo Minik Rosing, ha installato di fronte all’edificio del Tate Modern un’opera intitolata *Ice Watch* costituita da ventiquattro blocchi di ghiaccio staccatisi da un fiordo della Groenlandia in seguito al riscaldamento globale. Benché siano numerosi i video e le fotografie che testimoniano lo scioglimento delle calotte polari, molto difficilmente possiamo averne un’esperienza diretta; ed è proprio per adempiere a questo scopo che Eliasson e Rosing hanno deciso di trasportare questi blocchi di ghiaccio di fronte ad uno dei musei più importanti, non solo di Londra, ma del mondo, e creare con essi una scultura temporanea, attorno a cui potersi muovere liberamente e, su invito dello stesso artista, “mettere le nostre mani sul ghiaccio, ascoltarlo, odorarlo, guardarlo – e diventare testimoni dei cambiamenti ecologici che il nostro pianeta sta subendo”³⁸.

e profonda convinzione” (*ibidem*).

³⁵ L. Vergine, *Ininterrotti transiti*, Rizzoli, Milano 2001, p. 70.

³⁶ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall’autoritratto alla Body Art*, Giunti, Milano 2012, p. 43.

³⁷ A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 79.

³⁸ (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/olafur-eliasson-and-minik-rosing-ice-watch>).

Performance sciamaniche

Il fenomeno dello sciamanesimo – un rigoroso metodo psichico in cui l'anima si “libera” dal corpo durante un processo di estasi –, con cui all'interno delle società tribali si giunge spesso ad identificare il processo creativo, e che viene illustrato dalla moderna ricerca antropologica proprio come il fulcro di queste stesse società, assume un significato estremamente rilevante anche all'interno della Performance Art. Numerosi sono infatti gli artisti che hanno affidato al proprio linguaggio corporeo un messaggio di tipo rituale e che hanno assunto su di sé una sorta di aura mistica, sacra o, se si preferisce, sciamanica. In particolare, possono definirsi *sciamaniche* quelle performance che agiscono come presa di coscienza di antiche verità e come processo catartico attraverso cui l'artista (e chi partecipa alla performance) può liberarsi dalle più intime paure e sofferenze umane.

Hermann Nitsch, ad esempio, la figura più emblematica del Wiener Aktionismus, ha dato vita all'*Orgien Mysterien Theater*, una scenografia misticheggiante che vede come protagonisti dei performer che mostrano se stessi nelle condizioni più estreme ed arrivano ad esibirsi in performance scioccanti e scandalose, che violano tutte le regole e i consueti costumi sociali, e tendono a “rompere e decomporre la *normalità* delle figure in cui l'uomo è ipocritamente obbligato a riconoscersi”³⁹. La più celebre delle azioni di cui si compone questo teatro – che ricorda in parte il *Teatro della Crudeltà* di Antonin Artaud⁴⁰ – è *Azione 80*, che ebbe luogo nel 1984 presso il Castello di Prinzendorf. Questo castello, acquistato dallo stesso Nitsch, divenne lo sfondo ideale per la messa in scena di “una parossistica messa nera alla Gilles de Rais”⁴¹, una sorta di orgia dionisiaca della durata di tre giorni, che viene descritta come “an aesthetic way of praying”⁴²: le attività principali dei partecipanti consistono nello sventrare tori e capre, reinserire le interiora nelle carcasse degli animali, pigiare uva mescolata a sangue e viscere in enormi tinozze, versare sangue sui

³⁹ L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 20.

⁴⁰ “Già Antonin Artaud, nume tutelare di ogni ricerca performativa contemporanea, aveva introdotto nel teatro il concetto di crudeltà, col fine di raggiungere ogni lato della sensibilità degli spettatori e spezzare ogni distinzione tra palcoscenico e platea: ‘Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti’ [A. Artaud, *Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)*, trad. it. di E. Capriolo in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morleo e G. Neri, pref. di J. Derrida, Einaudi, Torino 1978, p. 214]” (R. Rossini, “Le correnti calde e fredde nella performance art”, in G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini (a cura di), *Italian performance art*, cit., p. 56).

⁴¹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., p. 147.

⁴² R. Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 163.

performer che interpretano la figura di Cristo e di Edipo, ed organizzare fiaccolate notturne attorno al castello. Come sostiene lo stesso Nitsch:

La commedia diventerà un mezzo per accedere alla simbologia più profonda e sacra attraverso la blasfemia e la dissacrazione. La provocazione blasfema è devozione... bisogna interpretare il sacrificio (*Abreaktion*) come estasi e fonte di ispirazione per gli esseri viventi. Il sacrificio è un desiderio al contrario e nasce negli stati alterati di coscienza, nell'inconscio. Le pulsioni sessuali alterano la crudeltà del sacrificio e si riflettono in essa. Accetto l'esultanza assoluta dell'esistenza, fondata sull'esperienza della croce.⁴³

Tuttavia, anche alcune donne della Performance Art sembrano avere assunto l'importante ruolo di artista-sciamano, ed è questo il caso di Marina Abramović: vegetariana, astemia, appassionata dello stato limpido di coscienza prodotto dal digiuno, il suo lavoro mira ad essere trasformativo, sia nei propri confronti, sia nei confronti di chi assiste alle sue performance. Come riconosce la stessa Abramović infatti,

Il pubblico ha bisogno di esperienze che non sono solo voyeuristiche. La nostra società corre il rischio di perdere il suo centro spirituale. Gli artisti devono essere l'ossigeno della società. La funzione dell'artista in una società disturbata è quella di dare consapevolezza dell'universo, di porre le domande giuste, di aprire la coscienza e di elevare la mente.⁴⁴

Ed è proprio questo ciò che cerca di ottenere Abramović attraverso quello che è già diventato, si potrebbe dire, un classico della storia della Performance Art, *The Artist Is Present*, pensato in occasione della omonima retrospettiva del 2010 presso il MoMA di New York. Le istruzioni di questa performance sono semplici ed essenziali, e ricordano da vicino quelle di una performance precedente, realizzata dall'artista insieme all'ex compagno Ulay, *Nightsea Crossing*⁴⁵: ogni persona può sedersi

⁴³ T. Warr, *Il corpo dell'artista*, cit., p. 93. Questa, a sua volta, è una citazione dello stesso Nitsch, tratta dal catalogo della sua prima azione, rappresentata a Vienna nel 1962 ed intitolata *The Blood Organ*.

⁴⁴ Parole riprese da un'intervista rilasciata dalla stessa Marina Abramović e citate in S. Thornton, *33 artisti in 3 atti* (2014), trad. it. di V. B. Sala, Feltrinelli, Milano 2015, p. 297.

⁴⁵ *Nightsea Crossing* è stata una performance itinerante che, secondo una decisione di Ulay, avrebbero dovuto ripetere per novanta giorni non consecutivi in musei e gallerie sparsi per il mondo. "La performance inaugurale di *Nightsea Crossing* si tenne alla First Sculpture Triennial di Melbourne, una cornice quanto mai appropriata visto che stavano per esercitarsi a trasformare se stessi in oggetti statici. Poco prima che le sale aprissero al pubblico, Abramović e Ulay si sedettero ai capi opposti di un tavolo, su sedie volutamente non troppo comode né troppo scomode concentrandosi su quello che sarebbe stato un incrocio di sguardi di otto ore. Il contatto visivo si sarebbe interrotto – e la performance avrebbe avuto fine – solo dopo la chiusura della galleria e lontano dagli occhi del pubbli-

davanti all'artista e guardarla negli occhi per tutto il tempo che vuole, senza tuttavia avere il permesso di toccarla o di parlarle. Durante questo periodo di quasi tre mesi, 850.000 persone sono andate ad assistere a quest'opera, e oltre 1.500 di loro – tra cui Lou Reed, Björk, James Franco, Sharon Stone, Isabella Rossellini, Christiane Amanpour, Lady Gaga e lo stesso Ulay – ne hanno preso parte, sedendosi davanti all'artista. Come ricorda la stessa Abramović: “Io ero lì per tutti coloro che erano lì”⁴⁶; le persone hanno aperto il loro cuore all'artista, le hanno mostrato i loro più intimi segreti, e ciò è stato testimoniato dalle innumerevoli fotografie che Marco Anelli ha scattato nell'atrio del MoMA ogni minuto delle 736 ore e mezza di *The Artist Is Present*.

In questo modo Abramović è riuscita a coinvolgere la vita stessa – la propria vita e quella del pubblico – all'interno della performance, dando forma ad una forza energetica talmente tanto vivida da essere in grado di superare ogni barriera fisica e mentale tra artista e spettatore, di “scavare” nell'intimo umano e di operarvi delle profonde trasformazioni, così come solo le performance più riuscite nell'intera storia della Performance Art hanno saputo fare.

“Non so se questa è arte”, dissi a me stessa. “Non so cos'è quello che sto provando né so cosa sia l'arte”. Avevo sempre pensato all'arte come a qualcosa espresso mediante determinati media: pittura, scultura, fotografia, scrittura, cinema, musica, architettura. E sì, anche performance. Ma questa performance andava oltre la performance. Questa era vita. Può essere l'arte isolata dalla vita? Deve esserlo? Comincio a essere sempre più convinta che l'arte *deve* essere vita – deve appartenere a tutti. Sentivo, con un'intensità mai provata prima, che ciò che avevo creato aveva uno scopo.⁴⁷

co. La coppia non voleva che gli spettatori vedessero la banalità della vita umana prima e dopo la performance, ma solo la perfezione estetica ed esperienziale del *tableau vivant* (J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2010), trad. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Monza 2011, p. 184).

⁴⁶ M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), trad. it. di A. Pezzotta, Bompiani, Milano 2017, p. 354.

⁴⁷ Ivi, p. 355.

The Artist's Body in Performance Art

The present work intends to propose an aesthetical reflection regarding the meaning and experience of the body in connection with an artistic practice characterized as an art of the body: Performance Art. Since Performance Art regards life as multiform, in order to better understand its deeper meaning and to analyse it in all its complexity, it is appropriate to partition Performance Art through the definition of specific categories ("souls" of performance). Such categories include *minimalist-conceptual performance*, *technological performance*, *social-political performance* and *shamanic performance*. In these categories, the artist's body becomes a *medium*, a favoured object and ultimate aim of the artistic intervention. Through the body, the artist can wonder about the present art system and challenge the traditional idea of visual art, as well as assume an authentic philosophical role in this period, definable as "period of crisis".

KEYWORDS: artist's body, minimalist-conceptual performance, technological performance, social-political performance, shamanic performance.