UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI REGGIO EMILIA

LAUREA IN MEDIA EDUCATION PER LE DISCIPLINE LETTERARIE E L'EDITORIA

TESI DI LAUREA

ARTE, MEDIA E CORPO:
DALLE AVANGUARDIE ARTISTICHE ALLA PERFORMANCE

Relatore: Prof. Lorenzo Manera

Laureanda: Laura Marchetti 181929

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

A mio Nonno,
che spero sia 'doppiamente' fiero di me.

SOMMARIO

Introduzione....7

Il Novecento, secolo della trasformazione....10

1.1 I cambiamenti che attraversano il XX secolo....10

1.2 Le Avanguardie storiche....11

1.2.1 Espressionismo....12

1.2.2 Astrattismo....14

1.2.3 Paul Klee....16

1.2.4 L'esperienza del Bauhaus....17

1.2.5 Cubismo....18

1.2.6 Futurismo....20

1.2.7 Surrealismo....22

1.2.8 Dadaismo....23

1.3 Gli studi filosofici attorno al Novecento....27

1.3.1 Il pensiero di Walter Benjamin....28

Dal Novecento a oggi....32

2.1 L'eredità delle Avanguardie storiche....32

2.1.1 L'Espressionismo astratto americano e l'Informale europeo....33

2.1.2 Gli anni sessanta e settanta....41

2.1.3 Happening....41

2.1.4 Fluxus....42

2.1.5 New Dada....43

2.1.6 La Pop Art....46

2.1.7 Minimalismo e Concettualismo....49

2.2 Dalla partecipazione all'interattività....50

2.3 Arte e cambiamento digitale: dai mass media ai new media....55

2.4 Cultura convergente....59

Il corpo nell'arte contemporanea....62
3.1 La nascita della Performance....63
3.2 Il corpo della donna nell'arte....69
3.3 Il tema del controllo nella Performance....75
3.3.1 Il ruolo dell'arte....75
3.3.2 Casi studio....76
3.4 Il Postumano e l'intervento della tecnologia....82
Conclusioni....87
Bibliografia....90
Sitografia....90

Introduzione

Questa ricerca intende analizzare il complesso rapporto fra arte e media a partire dalle rivoluzioni che hanno interessato la seconda metà del XIX secolo e rispetto ai cambiamenti che hanno prodotto sul Novecento, secolo in cui si realizza una profonda trasformazione rispetto agli ideali, al modo di vivere e occupare il tempo, nel progresso tecnologico e scientifico e quindi, anche, nel modo di concepire e produrre l'arte.

Si realizza, in particolare, un approfondimento sulla tematica del corpo, che nel XX secolo diviene un aspetto centrale della produzione artistica in differenti modalità, di seguito analizzate.

L'obiettivo finale è quello di comprendere il filo conduttore di queste grandi trasformazioni, il luogo nel quale affondano le radici, determinando una svolta che mai prima si considera così radicale.

L'interesse per l'argomento nasce, da un lato, attraverso gli insegnamenti di questo corso di laurea, che mi hanno portata a riflettere sull'impatto delle nuove tecnologie rispetto ai prodotti culturali e hanno stimolato la mia curiosità verso una nuova comprensione delle dinamiche che hanno consentito tali cambiamenti; dall'altro lato, gli studi artistici che ho compiuto fino ad ora, sono stati significativi per l'indagine sul tema del corpo, di cui, ho compreso il potenziale nella trasmissione di un messaggio e per il quale ho desiderato approfondire le pratiche che lo interessano, anche rispetto all'integrazione tecnologica, sia per mano dell'artista, sia in quanto spettatore/pubblico che assiste.

Per inquadrare in maniera specifica la contemporaneità, periodo estremamente complesso e ricco di avvenimenti fra loro spesso contrastanti, la mia tesi si appoggia su una preliminare analisi dei movimenti artistici che hanno caratterizzato il Novecento, in particolare differenziando le Avanguardie storiche dalle Neoavanguardie; entrambe vengono esplorate rispetto alla sperimentazione condotta che, come vorrebbe dimostrare questo elaborato, ha reso possibili le innovazioni del XX secolo e, ancora oggi, influenza l'approccio al mondo dell'arte.

Per la grande quantità di opere trattate, ho inserito affianco una serie di note che riconducono ai siti dei musei nei quali sono ospitate; chiunque volesse visionarle può seguire il link fornito.

La tesi si compone di tre capitoli: nel primo viene presentato un quadro del primo Novecento, le iniziali trasformazioni che lo interessano e la risposta degli artisti che fanno confluire, nella loro

produzione, l'atmosfera che si respira. Il capitolo passa in rassegna, senza la pretesa di essere esaustivo, le Avanguardie storiche e la prospettiva filosofica, indagata attraverso la figura di Walter Benjamin, grande filosofo, scrittore, pensatore e critico letterario del periodo; nel secondo, l'analisi si concentra sull'eredità delle Avanguardie storiche, e quindi sulla seconda metà del Novecento, parallelamente alle trasformazioni che investono la tecnologia utilizzata all'interno delle pratiche artistiche. Si giunge, poi, alla definizione di un nuovo tipo di cultura, che fruisce in maniera inedita dei prodotti culturali, come conseguenza dei cambiamenti approfonditi; infine, il terzo capitolo prende in considerazione il corpo nell'arte contemporanea. L'analisi avviene attraverso lo studio delle principali performance artistiche ma indaga anche il complesso tema del corpo della donna nell'arte, l'aspetto del controllo e infine quelli che sono gli sviluppi rispetto al progresso scientifico e tecnologico, che inducono gli artisti a sperimentare in direzioni nuove e inaspettate.

La tesi si conclude con un'ultima analisi rispetto al rapporto fra arte, media e corpo. Tale rapporto sembra trovare le proprie radici nelle dinamiche che hanno caratterizzato il XX secolo e, in particolare, nelle pratiche, del tutto innovative, avviate dalle Avanguardie storiche, che hanno reso possibile la sperimentazione successiva.

Capitolo 1

Il Novecento, secolo della trasformazione

1.1 I cambiamenti che attraversano il XX secolo

Il passaggio dall'Ottocento al Novecento è segnato dalla crescente affermazione di una società di massa che entra maggiormente in contatto con il mondo dell'arte; non solo i Saloon, nei quali si stabilisce il gusto contemporaneo, divengono luoghi nei quali acquistare opere in formati sempre più standardizzati, ma i musei si trasformano in occasioni per svolgere attività e occupare il tempo libero. La contemplazione, così come l'acquisto, divengono forme di intrattenimento.

La Rivoluzione Industriale, cominciata in Inghilterra ed estesa in molte aree del mondo nel XIX secolo, ha dato impulso a un rinnovamento profondo delle basi energetiche e tecnologiche dei vari paesi[1].

Tale impulso si riflette anche attraverso le Esposizioni universali che esaltano capacità imprenditoriali e progresso scientifico e tecnologico unendo, in un unico spazio, prodotti culturali, industriali e materiali[2]. La crescente circolazione di questi prodotti, tuttavia, viene fronteggiata dall'operato delle *Arts and Crafts*, corporazioni di arti e mestieri che danno vita a una serie di imprese collettive, in tutti gli ambiti delle arti applicate, finalizzate a sostenere il prestigio dell'artigianato artistico e l'unicità dell'oggetto[3].

Un'altra importante conquista in campo scientifico, è la nascita della fotografia la quale, a partire dal 1839, suggestiona lo sguardo contribuendo a trasformare tagli di immagini e dipinti fino a influenzare le più recenti riprese legate al mondo del cinema.

È in questo clima che si sviluppano e muovono le Avanguardie, con un obiettivo di superamento dei canoni classici strettamente legato al rifiuto della dimensione imitativa. Il Novecento, infatti, è caratterizzato da una nuova attenzione per il rapporto fra arte e realtà; la tensione del periodo si traduce nella distruzione di tutti i modelli di riferimento.

Sono due, gli eventi fondamentali che segneranno le principali direttrici, determinando la

1 M. L. SALVADORI, *Rivoluzione industriale*, «https://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-industriale_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/», (18.02.2025).
2 S. A. MEYER, *Epoche, nazioni, stili* in *La storia delle storie dell'arte* a cura di O. ROSSI PINALLI, p. 204.
3 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 229.

produzione artistica di tutto il secolo.

Nel 1915, il pittore russo Kazimir S. Malevič, realizza *Quadrato nero su fondo bianco*, basato sulla separazione totale fra arte e realtà. Nel 1917, Marcel Duchamp inventa il r*eady-made* attraverso l'opera *Fontana*, con la quale, invece, identifica l'arte con la realtà, mettendo in crisi tale separazione.

Due eventi in antitesi in cui, Malevič fa tabula rasa del concetto di mimesis, attraverso il rifiuto totale della rappresentazione, mentre nel *ready-made* vi è la rinuncia alla rappresentazione mediante la messa in scena di un oggetto in quanto tale[4].

Da queste due correnti Pablo Picasso cercherà di trarre una sintesi; infatti, mentre il Cubismo sta per sfociare nell'Astrattismo, egli reintroduce, all'interno delle proprie opere, la realtà esterna attraverso elementi naturali e materiali. Altri artisti come Francis Bacon e Alberto Giacometti mettono in atto un'operazione di s-figurazione con cui si manifesta il rifiuto della figura stessa[5].

Ciò che appare evidente è che, seppur in maniera contrastante, il tema della figurazione rimane un elemento imprescindibile in tutta l'arte del Novecento.

1.2 Le Avanguardie storiche

Il Novecento è un secolo nel quale, mai come prima, l'umanità ha subito cambiamenti radicali in ogni ambito dell'esistenza. A cambiare non è solo ciò che l'uomo vede ma, soprattutto, il modo in cui vede e quindi la sensibilità, l'insieme delle conoscenze e le percezioni, che determinano la sua visione del mondo.

È proprio nella rivalutazione volontaria del quotidiano che nascono le Avanguardie, in un clima nel quale sono venute meno le caratteristiche che hanno distinto l'arte per millenni; la produzione artistica del Novecento inizia con una fase di rifiuto, che si articola e sviluppa in una molteplicità di forme e pensieri interpretate nei diversi movimenti artistici[6].

4 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, pp. 10-11.
5 *Ivi*, p. 11.
6 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 53.

1.2.1 Espressionismo

L'Espressionismo non ha un unico luogo di fioritura ma tanti focolai concentrati principalmente in Francia, Germania e Austria, accomunati dalla necessità di esprimere, attraverso la pittura, stati d'animo. Le riflessioni del periodo sull'uso anti-naturalistico del colore, la sua potenza emotiva, la semplificazione delle forme, svincolate dalla rappresentazione tradizionale, confluiscono nelle opere degli artisti espressionisti che prestano la loro attenzione all'introspezione.

In ogni nucleo di sviluppo l'Espressionismo ha assunto differenti e specifiche caratteristiche.

Nel 1905, in una sala del *Salon* d'Automne di Parigi, un gruppo di artisti, tra i quali figura il nome di Henri Matisse, viene nominato *Fauves*, 'belve', da un critico d'arte che visita l'esposizione. L'utilizzo di colori accesi accostati fra di loro, in una modalità mai vista prima, rende noto l'obiettivo comune del gruppo di Parigi: descrivere il gusto di vivere, di sentire, di emozionarsi alla massima potenza, in una totale libertà di combinazioni che non richiede di copiare la natura ma di costruire un quadro come organismo autonomo[7].

Henri Matisse (1869-1954) diviene il perno attorno cui ruotano i *Fauves*, con uno stile legato alla forma circolare e alla ripetizione, associate a sentimenti di vitalità primordiale. In opere quali *La danza*[8], con un motivo ispirato alla precedente *Gioia di vivere*, e *La musica*, realizzate entrambi fra il 1909 e il 1910, confluiscono tutte le caratteristiche della sua arte; Matisse mette in scena una serie di corpi rosso-arancio, su un fondo verde-blu, rispettivamente impegnati in una danza in cerchio e nella produzione di musica attraverso canti e strumenti[9].

L'artista non si concentra tanto sui singoli colori, quanto più sulla loro associazione che rappresenta un perfetto accordo: l'espressione di un'emozione.

Diversa è l'esperienza espressionista in una Germania caratterizzata da tensioni politiche e sociali molto forti, e da un rigido controllo burocratico che lascia spazio esclusivamente all'arte ufficiale, volta a celebrare la casa regnante; da questo clima deriva la nascita di atteggiamenti di critica della società che non si riscontrano nel gruppo parigino dei *Fauves*.

7 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 62.
8 MoMA, *Dance*, «https://www.moma.org/collection/works/79124», (18.02.2025).
9 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 68.

Il nucleo storico dell'Espressionismo tedesco, sviluppatosi a partire dal 1905 a Dresda, è costituito dal gruppo *Die Brüke*, "artisti del Ponte", dalla citazione di un passo di *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche; fra i suoi artisti più importanti vi sono Ernst Ludwig Kirchner e Erich Heckel[10].

Il ponte è quello ideale lanciato verso il futuro, segnato dalla volontà di potenza, dalla forza d'animo e dalla rivolta verso il rinnovamento dell'arte.

Comune a tutti gli artisti tedeschi vi è l'aggressività estetica e morale, l'uso violento del colore, l'emotività esasperata al servizio della provocazione e della polemica sociale[11]. Allo scopo di coinvolgere più persone possibili nella rivolta, un elemento che diviene centrale nella loro pratica artistica, è l'utilizzo della grafica, ovvero di opere a stampa in grado di raggiungere un vasto pubblico attraverso la loro riproduzione.

Fra i più dotati artisti del gruppo vi è Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) che, nel 1938, rientra nella mostra di "*Arte degenerata*" istituita da Hitler per denigrare le forme artistiche non approvate dal regime. Dopo una prima fase di pittura caratterizzata da pennellate larghe e piatte, egli approda a colori impastati con tonalità scure e forti pennellate oblique, con le quali realizza spazi sviluppati in verticale, che ricordano l'architettura gotica.

È in questo momento, nel 1913, che realizza l'opera *Cinque donne nella strada*[12], una tela dal forte impatto emotivo che ritrae cinque figure femminili in abiti scuri e taglienti, collocate su un fondo verde acido il quale, risalta per primo ai nostri occhi, invertendo così il sistema tradizionale; i volti spigolosi e pallidi sono segnati da pesanti rossetti. Dall'opera emergono la frenesia della vita urbana ma, soprattutto, la freddezza e l'incapacità di comunicare tipiche dei grandi centri[13].

Un'ultima realtà sulla quale vale la pena di soffermarsi è Vienna che, agli inizi del Novecento, è una metropoli emancipata e in fermento.

L'Espressionismo austriaco non nasce da un gruppo di artisti ma, piuttosto, da singole personalità che hanno dato vita a una produzione maggiormente autobiografica.

---

10 P. Bersi, C. Ricci, *Arte e immagine*, p. 280.
11 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 70.
12 Museum Ludwig, *Fünf Frauen auf der Strasse,* «https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010387» , (18.02.2025).
13 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 74.

Oscar Kokoschka (1886-1980), tra i pionieri del gruppo insieme a Egon Schiele, dedica un'ampia produzione ai ritratti nei quali, non coglie la verosimiglianza ma, piuttosto, lo stato d'animo.

La sua opera più celebre, *La sposa del vento*[14], del 1914, rappresenta una coppia su una barca trasportata da un vortice, in un'atmosfera cupa e tragica, quasi a indicare che l'amore provoca tormento e, come un incubo, spinge la coppia in un vortice di dipendenza; le figure, infatti, sono distorte e in movimento[15].

Egon Schiele (1890-1918), l'altra forte personalità dell'Espressionismo austriaco, è allievo di Klimt, dal quale apprende e semplifica, restituendo paesaggi convulsi ma, soprattutto, ritratti e autoritratti.

Egli si immerge nell'universo della vita privata raffigurando corpi tormentati, in atteggiamenti erotici, senza nascondere i segni della magrezza o del piacere, rendendoci uno sguardo che è al tempo stesso crudo e appassionato.

Un'opera nella quale si racchiude questo universo è *L'abbraccio*[16], con cui, nel 1917, ritrae due corpi in un abbraccio serrato, legati da amore e odio[17].

1.2.2 Astrattismo

Per tutto l'Ottocento l'arte è subordinata alla rappresentazione del mondo visibile e gli artisti sono impegnati in un'operazione di imitazione della realtà. La rivoluzione attuata dai pittori astratti consiste proprio nel superamento della dimensione figurativa e nel distacco totale dal mondo visibile attraverso l'utilizzo di espressioni formali del tutto nuove[18].

A fare da spartiacque, nei primi anni del Novecento, è Vasilij Kandinskij (1866-1944), pittore russo considerato iniziatore dell'Astrattismo e rappresentante di questa fase in cui l'arte si emancipa dalle forme per divenire puro veicolo espressivo[19]; l'artista considera le linee e il colore un potente mezzo per esprimere emozione e necessità interiore, ed è questo a rendere un'opera astratta carica di senso.

È nel 1912, con la pubblicazione del suo *Spirituale dell'arte*, in cui Kandinskij analizza il rapporto

14 Kunstmuseum Basel, *Die Windsbraut, 1913, Öl auf Leinwand*, «https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/meisterwerke#&gid=1&pid=78», (18.02.2025).
15 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 76-77.
16 Belvedere Museum Wien, *L'abbraccio*, «https://www.belvedere.at/egon-schiele», (18.02.2025).
17 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 77.
18 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 42.
19 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 132.

tra colori, suoni ed emozioni, che la stagione dell'arte figurativa si considera definitivamente superata[20]. La sua produzione pittorica si articola in un percorso strettamente legato alle sue conquiste teoriche, dalle quali prendono forma sei *Impressioni* nel 1911, che sono impressioni dirette della natura, seguite dalle *Improvvisazioni*, numerate da 1 a 35, espressioni improvvise di carattere interiore, e infine le *Composizioni*, per le quali il pittore realizza molti schizzi[21].

In questa maturazione, l'artista cambia sensibilmente il proprio stile, ricorrendo a un reticolo geometrico maggiormente rigido e a una serie di elementi che si connettono in strutture complesse. In *Composizione VIII*[22], del 1923, costruisce un'architettura precisa in cui, segni e colori, sono attentamente posti in relazione fra loro, a generare un complesso meccanismo pronto a muoversi all'unisono[23]. Nelle opere astratte Kandinskji elimina la terza dimensione lasciando spazio a una concezione spiritualistica del mondo, nella quale linee e colori sono usati come suoni per far vibrare l'anima dell'osservatore[24].

Un altro grande rappresentante dell'Astrattismo è Piet Mondrian (1872-1944), artista olandese che segue un percorso graduale verso l'astrazione con un progressivo distanziamento dall'elemento naturalistico.

L'artista finisce per rifiutare il disordine della natura giungendo a lavorare, in maniera radicale, solo con l'angolo retto, le linee orizzontali e verticali,il bianco e nero e con i colori primari (rosso, giallo, blu). È con questo approccio che Mondrian definisce il proprio stile: il Neoplasticismo, un nuovo modo di trattare la forma[25].

Egli individua la verità e l'essenza della pittura nella convergenza di bene, bello e vero. La sua astrazione finisce per ridurre le apparenze del mondo fenomenico a pochi e costanti elementi di base costituiti dalle linee rette, dai colori primari e dal non-colore[26]; una perfetta sintesi è rappresentata dall'opera *Composizione in rosso, blu e giallo* del 1930.

20 P. Bersi, C. Ricci, *Arte e immagine*, p. 294.
21 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 44.
22 Guggenheim New York, *Composition 8*, «https://www.guggenheim.org/teaching-materials/selections-from-the-permanent-collection/vasily-kandinsky-1866-1944-composition-8-komposition-8», (18.02.2025).
23 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 136.
24 P. Bersi, C. Ricci, *Arte e immagine*, p. 295.
25 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 148.
26 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 45.

A seguire una strada ancora nuova in questo spartiacque è la figura dell'artista russo Kazimir Malevič (1879-1935), fondatore del Suprematismo con cui, l'arte astratta, raggiunge il suo punto estremo.

Il limite supremo dell'arte, è per lui, lo «zero» delle forme, un mondo senza oggetti in cui l'arte non è più vincolata alla natura. L'artista elimina prima la forma figurativa, poi la forma geometrica fino a raggiungere una dimensione immateriale che può essere solo «non-forma»[27], come dimostra nel suo *Quadrato nero su fondo bianco*[28], del 1915. L'obiettivo è quello di ricercare l'essenza dell'arte stessa, raggiungibile attraverso forme e colori puri. L'opera, collocata nell'angolo tra soffitto e pareti, nella prima mostra che l'ha ospitata a San Pietroburgo, si trova nel luogo che, nelle case, è tradizionalmente assegnato alle icone sacre. Malevič si distacca dalla tradizione ma ne conserva il fine: questa immagine rappresenta un nuovo Sole costruito dall'uomo, energia fisica e spirituale che non è legata né alla religione né alla natura. L'artista sceglie il quadrato, la forma più semplice costruita dall'uomo, per dichiarare la fine della pittura e lasciare spazio agli strumenti della meditazione. La visione dell'opera non è disturbata da elementi figurativi, ma tende a elevare lo spirito[29].

1.2.3 Paul Klee

Tra gli artisti che meritano una particolare attenzione in questo panorama, vi è la figura di Paul Klee (1879-1940), presente nella maggior parte dei gruppi di Avanguardia del primo Novecento: dall'Astrattismo, al Dadaismo, dal Surrealismo al *Bauhaus*[30]. La sua produzione non può essere ascritta a nessuna di queste tendenze nello specifico.

Egli ritiene necessario investigare gli elementi primordiali dai quali prende forma il mondo, il compito dell'artista non è quello di «riflettere la superficie», ma di penetrarvi all'interno;

Nel 1914, un viaggio in Tunisia imprime una svolta nella sua arte, impegnata a mostrare non più cose reali, visibili, ma la condizione della loro visibilità: i paesaggi si fanno insiemi di forme

27 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 47.
28 Galleria Tretyakov, *Quadrato nero su fondo bianco, 1915*, «https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8403», (19.02.2025).
29 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 142.
30 *Ivi*, p. 139.

geometriche, non chiuse e realizzate con colori da sogno, come accade in *Cupole rosse e bianche* dello stesso anno.

«L'arte non riproduce ciò che è visibile; essa rende visibile»; con questo passaggio Klee sintetizza la teoria dell'astrazione e prefigura il nuovo compito dell'arte: rendere visibile la realtà non ancora visibile[31].

Egli rifugge dal costruirsi uno stile preciso e sperimenta molteplici tecniche che mette al servizio della sua concezione. L'esperienza al *Bauhaus* inaugura una fase in cui il rigore geometrico entra nel suo mondo fantastico, restituendo una serie di strutture architettoniche piatte a partire da una fitta trama di puntini, triangoli e rettangoli con cui costruisce le città visibili dalla sua fantasia[32]; ne è un esempio l'opera *Strada principale e strade secondarie* del 1929.

1.2.4 L'esperienza del *Bauhaus*

Nell'aprile del 1919 nasce, a Weimar, l'esperienza del *Bauhaus*, istituto che fonde l'Accademia di Belle Arti e la Scuola di artigianato artistico, per volontà dell'architetto Walter Gropius.

Questa scuola di concezione interamente nuova si pone l'obiettivo di unificare il campo dell'artigianato a quello della pittura e della scultura, considerate nei secoli precedenti separate da ogni fine pratico. I temi centrali sono, infatti, quello dell'apertura interdisciplinare e il continuo stimolo ad abolire le separazioni tradizionali, lavorando per evitare la fissazione su forme rigide.

Gropius crea un un gruppo di insegnanti di grande prestigio, tra i quali figurano il fotografo, scultore e designer László Moholy-Nagy, i sopra citati Kandinskji e Klee e il musicista americano Lyonel Feininger, che introduce al *Bauhaus* la tecnica della xilografia. Fra i docenti al *Bauhaus* vi sono anche molte donne.

Nel 1925, a causa delle condizioni economiche del Paese, l'istituto viene spostato a Dessau, dove si realizza un edificio completamente nuovo che diviene manifesto della razionalità e dell'abbandono di ogni forma di decoro; qui aumenta lo spazio dedicato al design. È in questo periodo che nascono alcuni oggetti di design ancora oggi prodotti, tra cui la poltrona *Vasilij* di Marcel Breuer[33].

31 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 66.
32 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 140.
33 *Ivi*, p. 154.

Nel 1932 l'istituto viene nuovamente spostato, questa volta a Berlino, dove, però, le divisioni interne conducono l'esperienza alla sua fine. Un anno dopo, nel 1933, la Gestapo perquisisce e sequestra la sede della scuola, con l'emigrazione in massa dei migliori talenti negli Stati Uniti.
Il contributo del *Bauhaus* è stato quello di concepire l'arte come un'entità globale, in cui le singole discipline si fondono l'una nell'altra[34].

1.2.5 Cubismo

A favorire la nascita del Cubismo, collocata nel 1907, è l'eredità lasciata da Paul Cézanne, artista impressionista che introduce la molteplicità e simultaneità dei punti di vista all'interno dell'opera, eliminando una visione statica[35]. Quanto recepiscono i pittori cubisti è un nuovo modo di costruire lo spazio figurativo, nel quale si preoccupano di sottolineare la fisicità di quello che rappresentano riducendo tutte le forme a una combinazione di cubi, cilindri, sfaccettature e inserzioni taglienti[36].
Il movimento nasce dalle ricerche di Pablo Picasso e Georges Braque che, ripartono proprio da Cézanne, per mettere a punto la loro visione.
È con i primi anni del Novecento che, Pablo Picasso (1881-1973), avvia il suo percorso di distanziamento dall'arte ufficiale, nella quale eccelle fin da adolescente.
Dopo un primo periodo, tra il 1901 e il 1904, caratterizzato da colorismo monocromo blu, con il quale l'artista rappresenta un'umanità povera e marginale, mendicanti, deboli e persone sole, passa, tra il 1904 e il 1906, a un utilizzo preponderante del rosa, con il quale raffigura giocolieri e acrobati[37].
A segnare un cambiamento radicale nella carriera dell'artista, così come nella storia dell'arte è l'opera *Les Demoiselles d'Avignon*[38], del 1907, con la quale Picasso conferma di aver messo fuori gioco le regole della tradizione e la bellezza che da sempre contraddistingue l'arte. In questa parata al bordello, quasi teatrale, come suggeriscono le tende-sipario, l'artista rifiuta la prospettiva e include lo spettatore nell'opera, la quale ci guarda da ogni lato.

34 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, pp. 151-154.
35 *Ivi*, p. 89.
36 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 51.
37 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, pp. 92-93.
38 MoMA, *Les Demoiselles d'Avignon*, «https://www.moma.org/collection/works/79766», (19.02.2025).

Lo sguardo è volutamente provocatorio, la bellezza del nudo è spazzata via, i volti delle figure sono ispirati all'Africa, il continente oscuro per l'ideologia del tempo; tutto sembra respingere lo spettatore.

Si giunge a una scoperta rivoluzionaria per l'arte del XX secolo: le opere presentano strutture artistiche autonome, che non sono collegate fra di loro e, si servono dell'imitazione, esclusivamente per consentire di rendere tali immagini riconoscibili; il linguaggio figurativo di Picasso non guarda a un taglio netto con la tradizione ma piuttosto al crollo delle convenzioni[39].

È con il 1908 che inizia un'intensa stagione di collaborazione fra Picasso e Georges Braque (1882-1963), quando quest'ultimo ha appena concluso la sua fase *fauve*.

I due artisti applicano in maniera sempre più rigorosa la scomposizione dei piani con la sovrapposizione di molti punti di vista e la progressiva riduzione dei colori e degli effetti di chiaroscuro[40]; facciamo riferimento a due periodi che si susseguono, quello del Cubismo analitico, in cui le immagini si traducono in tanti piani inclinati, e del Cubismo sintetico, che prevede l'introduzione di svariati materiali quali carta di giornale, legno e sabbia[41].

Nel momento in cui il Cubismo giunge alle porte dell'Astrattismo, i due artisti avviano una nuova fase nella quale, le figure si fanno maggiormente realistiche con imitazione di dettagli, riproduzioni grafiche, titoli di giornali e utilizzo di materiali applicati con la tecnica del collage; la realtà entra fisicamente all'interno del quadro come mostra *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso[42].

Dopo il 1914 le ricerche cubiste si esauriscono e Picasso, in particolar modo, intraprende una via inaspettata; la sua produzione tra il 1916 e il 1924 fa ritorno a una raffigurazione naturalistica, al disegno e alla composizione. Egli adotta, nel suo percorso due principi di rappresentazione, la dissociazione, con il Cubismo e la figurazione, nel suo ritorno al Classicismo; due aspetti che si alternano e compenetrano nella sua opera[43].

Nel 1937 Picasso realizza una delle opere più conosciute del XX secolo: *Guernica*[44].

Strettamente connessa alla Guerra civile spagnola e al bombardamento fascista della città basca di

39 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 54.
40 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 97.
41 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 56.
42 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 98-99.
43 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 59.
44 Reina Sofia, *Guernica*, «https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica», (19.02.2025).

Guernica, l'opera utilizza un linguaggio simbolico che si fa testimone e protesta di tutti i massacri, in ogni tempo e luogo; non fa, infatti, riferimento a elementi che contraddistinguano la città e il preciso momento storico ma riporta quanto accaduto ai corpi in una serie di movimenti agitati, di fiamme, di tentativi di fuga e cadute, in uno spazio sventrato dal bombardamento.
Un'opera di impegno civile con la quale l'artista non solo si esprime in maniera esplicita ma mette l'arte moderna al servizio di una ricerca del senso di umanità allontanandosi dall'idea cubista di dipingere senza un preciso scopo[45].

1.2.6 Futurismo

Il Futurismo nasce come movimento letterario dal poeta Filippo Tommaso Marinetti che, nel 1909, pubblica, sul giornale parigino *Le Figaro*, il *Manifesto del Futurismo*.
Elementi fondamentali di questo scritto sono il dinamismo, la velocità, il coraggio, l'audacia, l'energia e l'esaltazione della guerra e del patriottismo, in un'aperta condanna alla cultura del passato e dedizione al Fascismo; tutti aspetti che si traducano nelle opere pittoriche degli esponenti del gruppo[46].
Il *Manifesto dei pittori futuristi* , infatti, arriva solo un anno dopo, nel 1910, firmato da Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo e Carlo Carrà.
Cifra stilistica di questi artisti è il rifiuto della prospettiva tradizionale ottenuto attraverso la moltiplicazione dei punti di vista per esaltare il rapporto dinamico di un oggetto nello spazio, consentendone una visione simultanea; il movimento dei dipinti è accentuato dall'utilizzo di colori violenti e contrastanti; a rompersi è il confine fra i vari sensi, la distinzione tra corpo fermo e corpo in movimento.
Gli artisti futuristi traggono spunti personali dal Cubismo che, insegna loro, a infrangere gli oggetti rappresentati, a strutturarli in più piani visivi permettendogli di rappresentarli simultaneamente, da ogni lato[47].
Figura di spicco è quella di Umberto Boccioni (1882-1916) che con *La città che sale*[48], del 1910,

45 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*,p. 60.
46 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 112-114.
47 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 72.
48 MoMA, *The city Rises*, «https://www.moma.org/collection/works/79865», (20.02.2025).

sintetizza i principi del movimento rappresentando un cantiere alla periferia di Milano in cui, la città in costruzione, è restituita da un insieme di figure che si fondono in maniera inscindibile; i colori esaltano la dinamicità[49]. L'artista sperimenta anche in scultura dove, con *Forme uniche della continuità nello spazio*, nel 1913, realizza un bronzo che suggerisce la figura di un atleta in un avanzare eroico che ne esalta il coraggio; la linea curva accentua l'impressione della mobilità[50].

Un aspetto che caratterizza l'opera di Giacomo Balla (1871-1958), invece, è la sua passione per la fotografia scientifica e in particolare gli studi svolti da Marey e Muybridge che hanno impresso una svolta nell'uso di questa tecnica artistica. L'invenzione della cronofotografia, una fotografia che riassume in un'unica immagine varie frazioni di tempo, ha, infatti, consentito a Balla di indagare in maniera accurata i fenomeni motori, come testimoniano le opere *Bambina che corre sul balcone*, ancora legata alla tradizione divisionista, e *Dinamismo di un cane al guinzaglio*[51], entrambe del 1912[52].

Pur avendo partecipato alla stesura del primo manifesto dei pittori, Carlo Carrà (1871-1958) vive una fase futurista della durata di pochi anni, a seguito dei quali, grazie all'incontro con Giorgio De Chirico (1888-1978) nel 1917, si avvia alla stagione metafisica[53]. Con il termine Metafisica si intende il superamento della realtà e la costruzione di una meta-realtà colma di valore simbolico, apparizioni e incongruenze; queste visioni sono dominate dalla decontestualizzazione e dallo spiazzamento che consente allo spettatore di farsi spazio in un mondo ignoto. Mentre Carlo Carrà realizza la maggior parte delle sue opere in interni affollati di oggetti, come mostra la sua *Musa metafisica*, del 1917, De Chirico ambienta le sue apparizioni nelle piazze di Ferrara, che diviene la città metafisica per eccellenza, raffigurata nella famosa opera *Le Muse inquietanti*, del 1916.

Con gli anni Venti questa stagione si conclude lasciando, però, una profonda eredità al nascente Surrealismo.

---

49 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 117.
50 *Ivi,* p. 121.
51 Buffalo AKG Art Museum, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, «https://buffaloakg.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash», (20.02.2025).
52 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 122.
53 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 74.

1.2.7 Surrealismo

Nel 1924, con la pubblicazione del primo Manifesto firmato dal teorico e poeta Andrè Breton, nasce il Surrealismo fondato su incontri contraddittori di immagini e parole, lotta alla logica, e accettazione dell'irrazionale, della magia e dell'assurdo[54].

Il Surrealismo privilegia l'uso dell'automatismo psichico, ovvero la trascrizione automatica del flusso di pensieri in immagini e parole, per esaltare il sogno e il meraviglioso che, talvolta, si traducono nell'accostamento di elementi fra loro discordanti[55].

Tra gli artisti più influenti del gruppo, in cui figurano Alberto Giacometti, Hans Arp, Joan Miró, Salvador Dalí e molti altri ancora, troviamo il belga René Magritte (1898-1967) che, ha avuto, probabilmente, il maggior successo. Magritte sostiene che il compito dell'artista non sia tanto quello di creare immagini a somiglianza della realtà, ma di rivelare, contemporaneamente, l'impossibilità di questa operazione e il mistero che ogni cosa nasconde, che deve essere colto proprio dove non sembra esservi nulla di oscuro[56].

A spiegare la sua poetica, vi è il ciclo di dipinti *Il tradimento delle immagini*[57], del 1929, nel quale Magritte raffigura una pipa sottotitolata dalla frase «Ceci n'est pas une pipe», un'immagine che contraddice le nostre aspettative percettive. L'artista spiega come l'oggetto raffigurato sia stato sottratto dalla possibilità di svolgere la sua funzione e, quindi, di essere fumato; significa che non riesce ad essere ciò che è. In questo modo sintetizza ciò che, per il pittore, fa sempre l'arte: toglie l'utilità all'oggetto rappresentato per renderlo immobile, eterno, vero[58].

Altrettanto significativa è stata l'esperienza artistica del catalano Juan Miró (1893-1983). Dopo una prima fase di realismo, che dura fino al 1922, egli elabora un *Realismo magico* caratterizzato da una componente simbolica che si discosta sempre più dalla realtà, anche attraverso il rifiuto della prospettiva. A rappresentare la sua maturità artistica è *Il carnevale di Arlecchino*, del 1924-1925, un'esplosione di forme danzanti e gioiose che si traduce in un'allegra festa[59].

---

54 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 178.
55 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 75.
56 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 187.
57 LACMA, *The Treachery of Images*, «https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images», (21.02.2025).
58 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 77.
59 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 189.

Miró lavora sempre con riferimenti alla sua terra di origine, che lascia nel 1920 per raggiungere Parigi; i suoi dipinti appaiono come cataloghi del paesaggio catalano nei quali, abbandona la rappresentazione della realtà per comunicare allo spettatore attraverso forme evocatrici che provengono da un modello interiore e non dall'osservazione del visibile[60].

Nelle sue opere successive, l'artista fa ritorno alle origini del segno, che sulla tela sembra alludere a costellazioni incantate; i suoi dipinti rappresentano uno spazio, in cui egli conserva le strutture geometriche elementari che si uniscono e dialogano fra loro, in una superficie in cui vi è grande equilibrio tra vuoti, linee e forme.

Fra i più eccentrici del gruppo vi è, invece, l'artista spagnolo Salvador Dalí (1904-1989), che si lega ai surrealisti nel 1928, elaborando un linguaggio nel quale il sogno rappresenta l'elemento centrale perché libero da freni inibitori e, quindi, capace di evocare pulsioni e fobie.

L'opera più celebre è *La persistenza della memoria*[61], realizzata nel 1931. Il paesaggio desolato, ispirato al luogo in cui risiede, si popola di oggetti che sembrano essere dilatati dal tempo; fra questi, un orologio viene attaccato da una serie di formiche e riproduce un effetto di degenerazione organica, molto ricorrente nei dipinti dell'artista. Un altro orologio, che si scioglie, poggia sull'autoritratto posto al centro. Gli stimoli esterni sembrano essere assorbiti e integrati perfettamente all'interno del sogno[62].

Nonostante le divisioni e i differenti stili elaborati, il gruppo dei surrealisti si è caratterizzato per un'attenta organizzazione e profonde amicizie, che lo hanno aiutato a mantenersi vitale per molti anni.

1.2.8 Dadaismo

La nascita dell'Avanguardia storica più radicale, il Dadaismo, è legata alla frequentazione, da parte di un gruppo di artisti, del *Cabaret Voltaire*, locale della Svizzera, rimasta neutrale durante la Grande Guerra, e per questo luogo di rifugiati politici.

Nel febbraio del 1916, il gruppo più attivo di frequentatori inventa "*Dada"*, termine volutamente

60 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 80.
61 MoMA, *The Persistence of Memory*, «https://www.moma.org/collection/works/79018», (20.02.2025).
62 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 192.

indefinibile al quale vengono collegate differenti spiegazioni; al *Cabaret Voltaire*, i dadaisti realizzano serate di musica e lettura di poesie dada, alle quali il pubblico partecipa attivamente.

È nel 1918 che, il poeta Tristan Tzara, pubblica, sulla rivista "Dada", il Manifesto del gruppo[63].

La parola d'ordine del Dadaismo è «niente», essi vogliono fare tabula rasa dei valori in corso, a vantaggio di valori umani più alti, la legge è quella del caso e le regole del linguaggio dell'arte vengono sovvertite; come afferma Tzara, anche *Dada* non significa nulla[64].

I dadaisti, infatti, non vogliono proporsi come rivelatori di nuove verità, ma, piuttosto, come portatori di un modo di fare fondato sulla perdita di fiducia nei confronti di qualsiasi sistema.

Sotto lo choc della Prima guerra mondiale questi artisti rifiutano le convenzioni del passato aprendosi alla libertà; ogni artista rivendica il diritto di agire liberamente lasciandosi andare alla spontaneità umana, ogni nuova forma è da considerarsi un traguardo[65].

Il movimento si diffonde presto in alcuni centri tedeschi; fra questi Colonia, dove opera l'artista Max Ernst (1891-1976), il quale lavora sulla tecnica del fotomontaggio, attraverso l'uso del collage, per dare vita a opere dal carattere dissacrante[66]. Egli afferma che il collage rappresenta un gesto di ribellione contro i rapporti e la scala gerarchica degli oggetti, per sconvolgere l'ordine convenzionale[67].

Anche a New York, città che, come Zurigo, non viene toccata dalla guerra, si sviluppa uno spirito simile a quello Dada, con artisti fra cui Marcel Duchamp, Man Ray e Francis Picabia, che si ritrovano alla *galleria 291*, frequentata da giovani intraprendenti[68].

Francis Picabia (1879-1953), fra gli artisti, mostra come la rivoluzione dadaista non debba necessariamente esprimersi con innovazioni tecniche; nella sua produzione, l'artista ricorre esclusivamente al disegno e alla pittura, con cui sull'esempio del disegno tecnico, realizza macchine con riferimenti erotici o legati all'esistenza umana[69].

Marcel Duchamp (1887-1968) è, certamente, fra gli artisti più influenti del XX secolo. Il suo

63 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 156-157.
64 P. Bersi, C. Ricci, *Arte e immagine*, p. 300.
65 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 85.
66 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 158.
67 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 83.
68 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 162.
69 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 83.

lavoro, provocatorio e complesso, ha saputo cambiare il corso dell'arte contemporanea.

Dopo una formazione cubista, Duchamp si dedica a una grande sperimentazione; tra le innovazioni più significative vi è il *ready-made*, con il quale l'artista si serve di un oggetto ordinario e lo colloca in modo da eliminare il suo significato d'uso e individuare un nuovo punto di vista.

Il collage, invece, vine realizzato in maniera antiartistica, con il montaggio di materiali culturalmente bassi che si sostituiscono alle tradizionali tecniche della pittura.

È con Duchamp e, in generale in ambito dadaista che, assume valore artistico il gesto, l'accadimento e l'opera come processo[70].

A partire dal 1913, l'artista intraprende la strada dei *ready-made*, un anno dopo l'introduzione dell'oggetto comune nell'arte, con i collages cubisti. Il primo oggetto di questa serie è una *Ruota di bicicletta*[71] montata al contrario su uno sgabello di legno. Tutto lo sforzo dell'artista sembra essere volto a uno smantellamento del senso e a una volontà dell'arte di essere una critica a se stessa[72].

L'opera è un attacco alla struttura delle sculture tradizionali in quanto, il basamento è realizzato con un semplice sgabello da cucina, mentre al posto della statua troviamo una ruota che è privata della sua funzione principale[73].

Se in questa operazione Duchamp prevede un suo intervento attivo e, quindi, una modifica dei materiali utilizzati, in alcuni casi il *ready-made* prende una direzione differente: gli oggetti lasciati intatti vengono collocati in una dimensione differente dal contesto originario.

È in questa direzione che l'artista avvia una critica ai meccanismi di legittimazione culturale per i quali, un oggetto che rientra nei musei e nelle gallerie, acquisisce immediatamente lo statuto di arte[74]. Fra queste operazioni troviamo lo *Scolabottiglie,* del 1914, acquistato e portato in una sede espositiva.

In questo spirito di indifferenza visiva, in cui a importare non è la storia dell'oggetto, quanto più la privazione del suo normale valore d'uso, Duchamp realizza *Fontana*[75], l'opera destinata a cambiare gli sviluppi di tutta l'arte contemporanea. È il 1917 e, l'artista utilizza un orinatoio maschile prodotto

70 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 82.
71 MoMA, *Bicycle Wheel*, «https://www.moma.org/collection/works/81631 », (20.02.2025).
72 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 86.
73 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 164.
74 *Ibidem*.
75 Centre Pompidou, *Fontaine*, «https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/VgrNkuT», (20.02.2025).

in serie, lo ribalta appoggiandolo sulla parte più larga e lo firma "*R. Mutt*". L'iniziativa, non solo mette in luce la scarsa importanza dell'esecuzione tecnica ma, pone l'accento, sul ruolo della firma e del contesto espositivo, che determinano in larga parte l'inclusione di un manufatto fra le opere d'arte[76].

Duchamp, inoltre, fa riferimento alla sensazione di indifferenza provata di fronte a quegli oggetti considerati artistici. Nel 1919 egli realizza una riproduzione della *Gioconda* di Leonardo, opera idolatrata, nella quale inserisce baffi finti e un nuovo titolo: L.H.O.O.Q. Che, letto in inglese, significa 'guarda' (Look); baffi e titolo compiono una doppia dissacrazione[77].

Il lavoro di maggior impegno di Duchamp è *Grande Vetro*, il cui titolo completo è *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*[78]*,* iniziato a New York nel 1915 e continuato fino al 1918.

Nel 1923, l'artista dichiara l'opera incompiuta, interrompendo i lavori e, tre anni dopo, durante un trasporto il vetro va in frantumi, ma Duchamp accetta l'avvenimento considerandolo come un contributo del caso, principio regolatore della vita.

Nonostante la difficoltà a dare un'interpretazione univoca all'opera, essa rappresenta l'introduzione radicale, nella storia dell'arte contemporanea, dell'opera-oggetto e della forma-installazione, con il rifiuto della tela come supporto: il vetro accoglie la realtà e, in questo senso, restituisce un'immagine che non è mai definitiva. La scena dipinta si mescola con ciò che accade nell'ambiente[79].

La struttura consiste in due lastre di vetro, con incorniciatura metallica, dipinte con colori a olio, nelle quali l'universo femminile della Sposa si incontra con quello dell'Apparecchio-Scapolo; il titolo, infatti letteralmente significa *La sposa messa a nudo dai suoi discepoli, anche*, dove, il termine 'anche' – *même* - richiama al suono simile m'aime, 'mi ama'[80]. Lo stesso Duchamp afferma di creare una tensione fra i titoli e le opere; i primi agiscono come veicoli di comprensione del significato[81].

76 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 165.
77 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 84.
78 Philadelphia Museum of Art, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, «https://philamuseum.org/collection/object/54149», (20.02.2025).
79 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 166.
80 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 84.
81 A. Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, *anche*, p.99.

Se l'intento è ironico e, talvolta, volutamente assurdo, Il *Grande Vetro* mette anche in evidenza il tema del desiderio erotico, sottolineato dalla macinatrice di cioccolato posta al centro, simbolo della lussuria[82].

Il ruolo del caso nella rottura del vetro, l'incompiutezza dell'opera e l'incertezza legata al suo significato, avvolgono il lavoro di Duchamp in un'atmosfera enigmatica rendendone impossibile una comprensione definitiva; è necessaria una continua interpretazione[83].

1.3 Gli studi filosofici attorno al Novecento

La panoramica fino ad ora presentata, del tutto non esaustiva rispetto alla complessità degli artisti che hanno animato il primo Novecento, è altresì necessaria, come premessa, per comprendere gli sviluppi successivi, che non possono prescindere dalla storia tracciata fino a quel momento.

Gli artisti delle prime avanguardie hanno avviato una fase di sperimentazione, rispetto all'utilizzo di nuovi materiali, di procedimenti e forme originali coerenti con le possibilità dell'epoca, non senza indagare le implicazioni dell'arte moderna sulla società; essi sono i primi teorici delle loro opere[84].

Nel corso del Novecento, la volontà di cambiamento ed emancipazione dei primi movimenti si scontra con la crescente società dei consumi nella quale, le forme artistiche, sembrano divenire parte di quel circuito di crescita economica.

I cambiamenti legati a una sempre crescente industrializzazione divengono presto oggetto di studi da parte di filosofi e critici che si interrogano sui fenomeni artistici nella moderna società di massa.

Le diverse teorie indagano le implicazioni degli aspetti di riproducibilità, integrazione del mezzo tecnologico e crescente apertura dell'istituzione artistica al pubblico della società di massa.

Fra coloro che si sono dedicati a questo fervido dibattito vi è la figura di Walter Benjamin.

82 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 167.
83 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 84.
84 *Ivi*, p. 15.

1.3.1 Il pensiero di Walter Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940), è un filosofo, critico e sociologo tedesco. Stretto collaboratore dei sociologi Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, con i quali stringe un rapporto di amicizia, egli elabora una riflessione attorno al problema del linguaggio, considerato dallo stesso, un aspetto decisivo dell'esperienza filosofica, artistica e letteraria.

La sua teoria considera l'esistenza di una lingua divina originaria che, nel tempo, è divenuta un insieme di segni e uno strumento convenzionale di comunicazione; è in questo ambito che si collocano gli studi sulle avanguardie e sui fenomeni artistici nella società di massa[85].

Teoria dei media

È in particolare nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che Benjamin sintetizza il suo pensiero rispetto ai processi di industrializzazione che hanno reso le opere riproducibili. Alla prima versione manoscritta, del 1935, segue un dattiloscritto integrato con i commenti di Horkheimer, del 1936; a questa seconda versione Benjamin si riferisce come *Urtext*, testo originario[86].

Egli elabora una teoria dei media nella quale rende nota la sua convinzione che non si possa parlare di esperienza in termini sovra storici; le condizioni che permettono ciò che è visibile e sensibile sono, per lui, storicamente determinate.

A configurare la nostra percezione è quello che Benjamin definisce con il termine di *Medium*: l'insieme delle condizioni naturali e artificiali in grado di modulare, filtrare e deviare la visione, e quindi tutte le condizioni storiche che evolvendosi generano cambiamenti nell'organizzazione della percezione.

Confluiscono in questa definizione le forme espressive della lingua e della pittura come la linea, la macchia e il colore; le forme di rappresentazione degli stili storico-artistici; i dispositivi tecnici sviluppatisi tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento come fotografia, cinema, radio e telefono che, per Benjamin, hanno un ruolo di primo piano nella creazione di una

85 *Benjamin, Walter*, «https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-benjamin/» , (21.02.2025).
86 W. BENJAMIN, *Aura e choc*, pp. 37-38.

nuova densità atmosferica; media ottici dei secoli precedenti, camera obscura, fantasmagoria, microscopio; strutture architettoniche e tutte le sostanze capaci di provocare delle alterazioni percettive, come l'hashish[87].

Un ultimo aspetto fondamentale, che rientra nel concetto di *Medium*, è quello di aura: quel «soffio vivente», «percezione magica» che, per Benjamin, avvolge la cultura borghese dell'Ottocento, in particolare, nell'alone che circonda i volti degli individui ritratti nelle prime fotografie[88].

Il concetto di aura è, per l'autore, strettamente connesso all'opera d'arte originale, nata in un preciso momento, in un modo unico che sembra avvolgerla nel mistero; è proprio su questa unicità e originalità che si fonda il «valore cultuale» della stessa[89].

Le proprietà creative di un oggetto autentico, non vengono trasmesse alle repliche e riproduzioni, per cui, una copia è nettamente distinta dall'opera d'arte dalla quale deriva.

È con il Rinascimento che si avvia il processo di decadimento dell'aura, con la comparsa del «valore espositivo», diretta conseguenza dell'emergere di una cultura delle copie a stampa, che consente la riproduzione delle opere originali; si diffonde, qui, il concetto di merce[90].

La produzione subisce una svolta radicale con l'industrializzazione, che rende possibile la realizzazione in serie di oggetti, attraverso mezzi completamente meccanici; la società moderna è interessata a replicare e vendere, ed è in questo processo che, il valore di culto di un'opera, viene sostituito da un valore di scambio, rendendola similare a un oggetto di consumo.

Benjamin sostiene che, questa decadenza dell'aura, porti con sé due conseguenze opposte: una negativa, come impoverimento dell'esperienza legata alla tradizione; gli stessi Horkheimer e Adorno ritengono che la nascente cultura, legata ai beni di consumo, sia sotto il controllo della razionalità economica, e una positiva, perché consente una democratizzazione della cultura, l'arte è ora in grado di raggiungere un maggior numero di persone[91].

La crescente società di massa sente l'esigenza di avvicinarsi all'opera d'arte, ed è proprio la rottura di quell'involucro, che è l'aura, a consentirlo.

---

87 A. PINOTTI, A. SOMAINI, Introduzione in *Aura e choc*, p. 9.
88 *Ivi*, p. 14.
89 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 17.
90 *Ivi,* p. 16.
91 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 17.

È sulla polarizzazione semantica di lontananza-vicinanza che Benjamin riflette nel saggio, a partire dagli studi sulla scienza dell'arte di Riegl e Wölfflin e le analisi sul vedere ottico e vedere tattile[92]: un binomio che si incarna nella coppia *aura* e *choc*. La nozione di aura, strettamente legata a un *hic et nunc*, momento di rapimento legato alla contemplazione a distanza di un'opera e, quindi a un vedere ottico, lascia spazio a uno choc percettivo dovuto a un'esperienza di straniamento, distrazione, interruzione introdotta dalla produzione artistica delle avanguardie. Le opere Dada si fanno proiettili contro lo spettatore favorendo il passaggio a una qualità tattile.

Le apparecchiature di riproduzione tecnica e i loro promotori, in particolar modo le avanguardie, rappresentano, quindi, uno snodo fondamentale per la radicale trasformazione della percezione nella modernità[93].

Con le tecniche di riproduzione si assiste a una maggiore partecipazione da parte della società, dal momento che, tali sistemi, estendono l'informazione a un vasto pubblico e non più soltanto a una ristretta élite. Benjamin crede a questa possibilità e sostiene la necessità di una politicizzazione dell'estetica, contro all'estetizzazione della politica, prerogativa dei regimi totalitari,[94].

L'urgenza politica dell'arte è, per l'autore, quella di favorire il processo di emancipazione delle masse e il benessere comune, superando la sola dimensione estetica esaltata dalla propaganda delle dittature[95]. È significativo, in questa direzione, il contributo in particolare del cinema, fra le forme moderne che organizzano la percezione umana, nel quale Benjamin vede un medium capace di promuovere un rapporto progressivo con il pubblico, per le potenzialità di mostrare la realtà in un modo che, le masse, sono in grado di cogliere; questo atteggiamento positivo è contrassegnato dal piacere procurato dall'esperienza di visione dello spettatore.

Al cinema spetta un ruolo di primo piano nel tentativo di trasformare la relazione tra l'uomo e la natura mediata dalla tecnica[96].

Alla base della teoria benjaminiana dei media vi è, dunque, un'esperienza sensibile che non può prescindere dall'evoluzione storica dei media, degli stili artistici e delle forme di rappresentazione.

92 W. BENJAMIN, *Aura e choc*, p. 40.
93 A. PINOTTI, A. SOMAINI, Introduzione in *Aura e choc*, p. 21.
94 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 18.
95 A. PINOTTI, A. SOMAINI, Introduzione in *Aura e choc*, p. 22.
96 *Ivi*, p. 26.

L'interesse per Baudelaire

Benjamin sviluppa un interesse per lo scrittore Charles Baudelaire (1821-1867), l'osservatore più efficace del passaggio storico alla modernità, al quale dedica il saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*, presente nella Sezione III del volume *Aura e choc*[97].

Con la raccolta di poesie F*leurs du mal*, Baudelaire raggiunge un successo di massa, per il quale paga un caro prezzo: la perdita dell'aureola, a simboleggiare lo stesso decadimento dell'aura, determinata da un movimento scattoso tipico dello stile di vita frenetico delle nuove metropoli.

Egli si fa testimone del passaggio da poeta aulico a poeta maledetto, di strada, la cui parola non è più ispirata ma piuttosto si fa portatrice della melanconia tipica delle esperienze nella modernità[98].

Modernità caratterizzata dallo choc, fatto di «percezione a scatti» , visibile in maniera eclatante nel montaggio cinematografico, e gestualità interrotta, caratteristica del lavoro nella produzione industriale. Il principio poetico dello choc si traduce, nella poesia di Baudelaire, con lo *spleen*, senso di angoscia esistenziale, sottile malinconia.

Ciò che però, Benjamin coglie nel poeta, è la sua volontà di non arrendersi allo choc; egli lo cerca e lo provoca intenzionalmente attraverso le sue opere, che divengono una palestra, così come più tardi farà il cinema, per imparare a controllare i continui stimoli e cambiamenti della modernità[99].

97 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 12.
98 W. Benjamin, *Aura e choc*, pp. 152-153.
99 *Ivi*, p. 153.

Capitolo 2

Dal Novecento a oggi

I tragici eventi legati alle due Guerre e, la successiva contrapposizione tra i due blocchi, definita guerra fredda, favoriscono lo sviluppo di un pensiero chiamato Esistenzialismo, legato alla perdita di punti di riferimento morali. Elaborato da intellettuali francesi come Jean Paul Sartre e Albert Camus, questo pensiero, ateo e pessimista, si traduce nella scelta di libertà individuale e nel valore dell'esistenza nella sua precarietà[100].

È in questo clima che si assiste allo spostamento della capitale artistica da Parigi a New York poiché, durante la guerra, gli Stati Uniti divengono rifugio per molti artisti e intellettuali europei[101].

Si avvia, in questo periodo, una stagione di diffusione della televisione, dei mass media e della cultura di massa a essi legata, ma anche della ricerca scientifica e tecnologica che consente la produzione dei primi computer e dei primi viaggi nello spazio.

All'indomani della guerra, la produzione artistica, cinematografica, poetica e letteraria muove da una profonda angoscia esistenziale, di chiara matrice esistenzialista, ma anche da un senso di ribellione nei confronti del sistema socio-politico.

2.1 L'eredità delle Avanguardie storiche

I movimenti artistici e culturali europei sorti nei primi anni del Novecento, per proseguire fino agli anni Trenta, hanno lavorato in modo innovativo e spesso provocatorio rispetto alla tradizione estetica, mettendo in discussione le convenzioni comuni. L'arte, divenuta strumento capace di offrire esperienze e punti di vista alternativi rispetto al pensiero dominante, lascia una nuova impronta nella cultura del Novecento.

Si parla di Avanguardie storiche, per distinguere tali movimenti dalle Neoavanguardie, nate dopo la seconda Guerra mondiale e formatesi a partire dalla profonda eredità di inizio secolo.

Nei paesi occidentali, dopo il crollo delle dittature e la condanna dell'arte di regime, riemerge la

100 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 290.
101 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 241.

ricerca di coloro che non si sono piegati ai contenuti dell'arte ufficiale, sostanzialmente figurativa[102].

Ispirandosi ad alcuni temi già affrontati dai movimenti delle Avanguardie storiche, in particolare, l'Espressionismo, il Dadaismo e il Surrealismo, molti artisti contemporanei giungono a una concezione provocatoria, ironica e, allo stesso tempo, esistenziale e tragica dell'arte, che rimuove il filtro della ragione e considera fondamentale l'espressione libera di quanto l'artista senta.

Ad assumere valore è, allora, il gesto creativo, l'azione, l'atto stesso; l'opera, finirà per testimoniare l'energia e la forza tragica di quel gesto[103].

2.1.1 L'Espressionismo astratto americano e l'Informale europeo

Questo nuovo linguaggio si avvia, da un lato, a New York e sulle coste del Pacifico, dove si utilizza la definizione di Espressionismo astratto americano; dall'altro, a partire da alcune ricerche condotte in Europa, che rientrano nella definizione di Informale europeo.

Espressionismo astratto americano

La produzione statunitense affonda le proprie radici in due tradizioni considerate, a quel tempo, in contrapposizione: il Surrealismo, più emotivo e spontaneo, e l'Astrattismo, maggiormente oggettivo e rigoroso[104].

A fare da collante fra i due, è soprattutto la figura di Peggy Guggenheim, famosa mecenate e collezionista d'arte che, nel 1942, inaugura la Galleria Art of This Century, nella quale, non solo raccoglie opere astratte e surrealiste ma, ospita anche, le personali di artisti quali Jackson Pollock, Mark Rothko e Clyfford Still, protagonisti del nuovo linguaggio[105].

Anche se, in questa corrente, confluiscono ricerche molto diverse fra loro, tali artisti condividono un atteggiamento esistenziale di rivolta rispetto alla tradizione e cercano una nuova libertà di espressione.

102 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 292.
103 *Ivi*, p. 293.
104 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 127.
105 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 295.

Action Painting

Tra i primi tipi di ricerca troviamo l'*action painting*, 'pittura d'azione' definita dal critico Harold Rosenberg, in cui a fare da protagonista è la tecnica del *dripping,* con cui l'artista sfrutta lo 'sgocciolamento' del pennello, o dei barattoli pieni di colore direttamente sulla tela, una superficie solitamente di grandi dimensioni, posta a terra[106]. Confluiscono, in questo gruppo, artisti quali Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hoffmann e Franz Kline.

Uno dei primi espressionisti astratti è Arshile Gorky (1904-1948), artista armeno emigrato negli Stati Uniti nel 1920. Nelle sue opere, le radici surrealiste vengono superate in un uso libero del colore, non più legato a un disegno sottostante; le tele sono abitate da forme misteriose e morbide avvolte da un'atmosfera incantata che sembra provenire dal mondo dell'infanzia dell'artista, in cui viene negata qualsiasi intenzione prospettica. Tra i suoi capolavori vi è *Il fegato è la cresta del gallo* del 1944, in cui disegno e colore diventano azioni, gesti su una tela, in una totale assenza di rapporto con la realtà. Macchie, linee, tracce disegnate si con figurano come un itinerario visivo nato all'interno della mente dell'artista[107].

Il più rappresentativo all'interno dell'*action painting* è Jackson Pollock (1912-1956), figura inquieta e ribelle dell'Espressionismo astratto. Dopo una formazione realista, considerata dall'artista come qualcosa a cui opporsi, egli approda, grazie a una serie di influenze, a una figurazione più espressionista.

È in particolare negli anni '40 che, Pollock, inizia a utilizzare tele più grandi, con colori accesi e violenti, e pennellate più movimentate[108].

Tra l'estate e l'autunno del 1947, consolida la tecnica del *dripping*, con cui ricopre le tele attraverso colature di colore, distribuite con un bastone, con un pennello largo o direttamente dal barattolo forato fatto sgocciolare sulla tela, posta sul pavimento, attraverso movimenti ampi, quasi in stato di trance[109].

Questa procedura è restituita nell'opera *Alchimia*, del 1947[110]. Nell'esecuzione nulla è affidato al

106 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 128.
107 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 297.
108 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 242.
109 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 299.
110 Peggy Guggenheim Collection, *Alchimia*, «https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/alchemy/», (25.02.2025).

caso e l'artista intuisce il comportamento da adottare nella realizzazione della tela. I movimenti si fanno via via sempre più intensi, fino a che non sarà la pittura a stabilire il ritmo dell'esecuzione.

La sua produzione diviene un complesso stratificarsi di gesti ritmici e violenti e di un contatto/ contrasto fisico con l'opera, in cui l'artista dichiara di sentirsi parte della tela, in un'armonia totale, abbandonato a uno stato di incoscienza[111].

Nell'ultima fase, tra il 1947 e il 1950, l'artista unisce al *dripping* pennellate ampie e avvolgenti, testimoniate nell'opera *Foresta incantata*. La stratificazione più densa di colore, di opere come *Alchimia*, è qui dilatata in zone di bianco disperse nel reticolo della linea, che si agita, si allarga e si ritrae in un movimento continuo; più che tracciare una forma, la linea di Pollock diventa essa stessa forma continua[112].

Color-Field painting

Il secondo tipo di ricerca individua il valore assoluto e astratto dell'opera nel procedere, dell'artista sulla tela, per *color fields*, 'campi di colore', accentuando l'elemento meditativo e spirituale dell'opera d'arte. L'espressione, coniata dal critico americano Clement Greenberg, indica che questi dipinti si risolvono in puro colore, dando vita a uno spazio in cui scompare qualsiasi riferimento di profondità[113]. Questo secondo gruppo comprende artisti come Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman, anche se, vi sono altre personalità che, a partire da questo tipo di ricerca, elaborano un percorso diverso.

Mark Rothko (1903-1970), il principale esponente del Color-Field panting, è un artista ebreo, giunto negli Stati Uniti nel 1913.

Dopo un iniziale interesse per temi simbolici, si dirige, a partire dal 1949, verso un'idea di opera non come racconto ma come evocazione ottenuta attraverso il gesto, con cui distribuisce, in modo meditato e regolare, i diversi strati di colore in ampie superfici[114].

Si passa dai toni accesi, di composizioni esaltate dalla luminosità interna del colore, ad altre in cui

111 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 299.
112 Peggy Guggenheim collection, *La foresta incantata*, «https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/enchanted-forest/ », (26.02.2025).
113 G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi*, p. 129.
114 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 304.

le velature si fanno cupe e oscure. I dipinti di Rothko sembrano penetrare nel nostro spazio e venire verso di noi; ogni singolo spettatore ha la sensazione di essere assorbito nell'ampiezza e nella profondità cromatica del dipinto[115].

La sua pittura apre la vista dello spettatore a una presenza enigmatica che richiede di essere guardata senza fine: non si tratta di un'immagine che vuole rappresentare l'invisibile, ma piuttosto si fa testimonianza di quel limite, quel «velo», oltre il quale la sensibilità umana non può andare[116].

Un esempio è rappresentato dall'opera *Black, Ochre, Red over Red*, del 1957, in cui le ampie stesure di colore formano rettangoli dai margini sfumati, epifania visibile della luce.

Rothko dipinge tele di grandi dimensioni per prendere parte all'opera e porsi all'interno dell'esperienza rendendola, così, intima e umana, come egli stesso afferma[117].

Anche Barnett Newman (1905-1970) concepisce opere spesso gigantesche sulle quali, come nel capolavoro *Il selvaggio*, del 1950[118], una sottile fenditura rossa, la cosiddetta "zip" o cerniera, attraversa il piano monocromo. Alle grandi tele vengono spesso dati titoli che evocano personaggi mitologici e biblici, eventi solenni e grandiosi, testimonianza di un'ispirazione mistica[119].

Informale europeo

L'Informale si diffonde verso la metà degli anni quaranta, partendo dalla Francia per poi propagarsi rapidamente in Italia, Spagna, Germania, Austria e Belgio, fino a trasformarsi nella corrente dominante degli anni cinquanta in cui si raccolgono tendenze tra le più svariate.

Il termine "informale" è proposto, nel 1951, dal critico Michel Tapié in riferimento all'opera di alcuni artisti francesi, come Jean Fautrier, Wols e Jean Dubuffet anche se, in seguito, la definizione viene estesa a una grande varietà di esperienze pittoriche[120].

In generale, le tracce della guerra sul suolo europeo conferiscono all'arte un carattere maggiormente drammatico rispetto all'Espressionismo astratto americano e una più importante attenzione nei

115 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 145.
116 *Ivi*, p. 147.
117 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 304.
118 MoMA, *The Wild*, «https://www.moma.org/collection/works/80574», (26.02.2025).
119 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 245.
120 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 314.

confronti della materia e dell'utilizzo rinnovato di oggetti comuni[121].

Jean Fautrier (1898-1964), nell'immediato dopoguerra, utilizza una tecnica messa a punto in precedenza, per testimoniare il dramma vissuto durante il conflitto, nel quale è stato testimone di esecuzioni da parte delle SS; la stratificazione di pasta cromatica lavorata a spatola, mescolata con colla e cera, restituisce frammenti lacerati dei cadaveri lasciati a terra. In *Testa d'ostaggio*, realizzata in serie a partire dal 1944, un fondo scuro fa emergere una massa informe di materia, in cui toni del rosa e giallo chiaro alludono a una materia carnosa putrefatta che provoca un senso di angoscia e di disturbo nello spettatore[122].

L'impiego della materia raggiunge il massimo della duttilità con Jean Dubuffet (1901-1985).

Attratto dalla spontaneità creativa dei bambini e dei folli, egli conia il termine *art brut*, 'arte rozza', per descrivere la sua produzione ispirata a una figurazione primitiva, in cui la sperimentazione materica è data da strati sovrapposti di gesso, coloranti e colla, e graffitismo, una tecnica che consiste nel graffiare la superficie dipinta.

Nella serie dedicata ai corpi di donna, come in *Dea madre* del 1945, busti massicci ricordano gli idoli della fertilità, il volto è rappresentato attraverso tratti grotteschi e caricaturali, a sottolineare il suo interesse per una bellezza "altra"[123].

L'impiego di materiali comuni è particolarmente significativo nello sviluppo di un proprio linguaggio autonomo da parte dell'artista catalano Antoni Tàpies (1923-2012).

Egli utilizza materiali da costruzione come calce, gesso, cemento, sabbie e laterizi, per trasformare l'opera in un oggetto tridimensionale sul quale, i vari frammenti di realtà, lasciano traccia.

Le sue tele divengono così dei muri: ostacoli insormontabili, ma anche luoghi su cui tracciare i segni del proprio passaggio attraverso incisioni, graffiti, simboli; ne è una perfetta sintesi l'opera *Great Painting* del 1958[124], in cui il vero soggetto è la superficie, testimone delle sofferenze inflitte e metafora dell'intera umanità[125].

Nei paesi nordici, invece, nel novembre del 1948, viene fondato il gruppo CoBrA, che darà vita a

121 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 248.
122 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 315.
123 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 248.
124 Guggenheim New York, *Great Painting*, «https://www.guggenheim.org/artwork/4037», (26.02.2025).
125 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 320.

una propria ricerca informale. Il nome del gruppo deriva dalle iniziali delle rispettive capitali di provenienza degli artisti che lo fondano: Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam.

Il raggruppamento rifiuta ogni dogma e, il nemico da battere è la razionalità, rifuggita attraverso il grottesco e la follia[126].

La pittura risulta violenta da un punto di vista sia gestuale sia cromatico; ne traspare l'angoscia ma anche il grande debito nei confronti di immaginazione e creatività umane, come testimonia *Questioning Children*, 1949, di Karel Appel (1921-2006).

L'artista, definito dai suoi colleghi 'bestia del colore', per l'utilizzo di tinte forti e accese, lavora con una creatività esuberante alle sue tele, caratterizzate da una figurazione di gusto infantile e *brut*[127].

Il caso italiano

L'Italia del dopoguerra si trova, da un lato, a fare i conti con l'arretratezza della propria cultura, completamente estranea al Surrealismo e lontana dalle rivoluzioni linguistiche delle Avanguardie; dall'altro lato, il dinamismo culturale di alcune città come Milano, Roma, Torino, e la riapertura della Biennale di Venezia favoriscono l'arrivo precoce di moderne ricerche, che animano dibattiti e danno vita a nuovi raggruppamenti.

A Milano, la rivoluzione è legata alla figura di Lucio Fontana (1899-1968), redattore, insieme a un gruppo di allievi, del *Manifesto Bianco*, 1946, un documento, premessa per la fondazione del movimento dello *Spazialismo*[128]. L'obiettivo è il "superamento della pittura, della scultura, della poesia e del la musica", per arrivare a un'arte "basata sull'unità di tempo e spazio", come indica il Manifesto.

Il programma dello Spazialismo recupera l'ottimismo e l'entusiasmo tecnologico-scientifico del Futurismo e sembra andare oltre l'Informale, pensando all'utilizzo di nuovimedia, come la televisione, la luce al neon, le installazioni, per comunicare; in generale, questo movimento si interessa al mondo esterno e alle sue trasformazioni, con la volontà di fondere scienza e arte.

Il *Manifesto tecnico dello Spazialismo* del 1951, redatto da Fontana e sottoscritto da altri artisti,

126 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 249.
127 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 321.
128 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 252.

segna l'inizio delle esposizioni del gruppo, che vede un numero sempre crescente di adesioni[129].

Fontana muove dalla scultura, e questo spiega la sua attenzione, nella pittura, per gli effetti di movimento della superficie; egli concepisce le proprie opere come *Concetto spaziale*, su cui, a partire dal 1949, pratica una serie di buchi volti a portare lo sguardo dello spettatore dentro e oltre la tela, alludendo a una dimensione infinita. L'inserimento di sabbie, vetri colorati, ciottoli e pennellate gestuali consentono di superare la bidimensionalità della superficie.

Dal 1958, tali superfici saranno sostituite da sfondi monocromi sui quali Fontana incide dei tagli, depurando la forma a un'essenzialità minimale: i limiti tra pittura, scultura e decorazione sono del tutto superati[130].

La celebre serie di "tagli" di Fontana, a cui l'artista da nuovamente il titolo di *Concetto spaziale* e *Attesa* [131], non è solo la registrazione di un gesto, ma è, piuttosto, l'estremo compimento del programma spazialista di superamento dello spazio bidimensionale dipinto, attraverso una "ferita" che mostra appena un secondo piano cromatico; l'opera induce lo spettatore a immergersi psicologicamente in un altro spazio, in un'altra dimensione[132].

Un altro ambito d'azione dell'artista è quello delle istallazioni ambientali. Nel 1949, egli crea, presso la *Galleria del Naviglio* di Milano, l' *Ambiente spaziale a luce nera*, la prima opera ambientale in assoluto che si servisse della luce elettrica.

Fontana riempie la galleria di teli neri, al centro dei quali posiziona una scultura dipinta con una vernice che reagisce alla luce di Wood, una particolare sorgente luminosa che emette radiazioni nella gamma degli ultravioletti, unica fonte di illuminazione della stanza.

Su questa linea Fontana inventa ambienti labirintici che mettono in crisi il sistema percettivo di chi li percorre.

Nel 1951 presenta, alla *Triennale* di Milano, il grande *Concetto spaziale*[133], una linea ondulata realizzata con tubi al neon che visualizza il movimento di una torcia nel buio[134].

---

129 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 327.
130 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 253.
131 Lucio Fontana, *I 'Concetti spaziali, Attese', detti 'Tagli'*, «https://www.luciofontana.net/opere/opere-lucio-fontana-concetti-spaziali-attese» , (27.02.2025).
132 V. TERRAROLI, *Arte 5*, pp. 328-329.
133 Triennale Milano, *Esposizioni internazionali*, «https://archivi.triennale.org/archive/archivi-triennale/9» , (27.02.2025).
134 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 330.

Un anno dopo, nel 1952, Fontana partecipa, con alcune opere, a una trasmissione televisiva sperimentale della Rai[135]. Egli intuisce come l'opera possa entrare nelle case degli spettatori, attraverso una nuova modalità di visione: la televisione come *medium* artistico.

Di respiro internazionale, in un continuo scambio fra Milano e la Francia, è il *Movimento nucleare*, fondato nel febbraio del 1952, attraverso la pubblicazione del *Manifesto della pittura nucleare*, redatto da Enrico Baj e Sergio Dangelo[136].

Il movimento vuole reinventare la pittura in forma di particelle, basate sull'esperienza dell'energia nucleare dimostrata durante la guerra.

Il principale promotore è proprio Enrico Baj (1924-2003), artista molto attivo tra l'Italia e la Francia. Le sue composizioni "atomiche", realizzate unendo alla pittura diversi oggetti come tessuti, medaglie e bottoni, integrano il paesaggio atomizzato con figure grottesche di robot-generali; è quanto accade nell'opera *Parata a sei* del 1964[137].

Una lacerazione maggiormente istintiva e, quasi drammatica, è caratteristica della produzione di Alberto Burri (1915-1995), medico che abbandona la professione per dedicarsi alla pittura.

Già dai primi lavori traspare la sperimentazione materica e la configurazione geometrica tipica della sua opera, la quale si organizza in cicli: per primi quadri neri definiti *Catrami*, poi le *Muffe* e, dal 1952, i *Sacchi*, in cui, non è più la tela a fare da supporto ma, sono brandelli di iuta, i materiali sui quali si posa la pittura, insieme a una serie di bruciature che appaiono come ferite[138].

Il suo interesse per i materiali umili, poveri, è legato al fatto che questi portano con sé i segni della loro vita reale, delle loro vicissitudini come fossero le tracce di un'esistenza vissuta e dolorosa; a confermarlo, le aree di colore puro, che emergono dai buchi con sofferta violenza.

A partire dal 1956, Burri introduce la serie delle *Combustioni*, nella quale, i materiali collocati sulla tela sono animati da fenomeni di combustione[139].

Dagli anni sessanta, infine, realizza i *Cretti*, ottenuti sfruttando l'asciugarsi dei materiali utilizzati,

135 Pirelli Hangar Bicocca, *Lucio Fontana*, «https://pirellihangarbicocca.org/9-cose-forse-non-sapete-lucio-fontana/8-le-sue-opere-sono-state-presentate-anche-in-televisione/», (27.02.2025).
136 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 332.
137 *Ibidem*.
138 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 250.
139 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 333.

che genera delle crepe sulla superficie. Di questa serie, l'opera certamente più impressionante, è il *Grande Cretto di Gibellina*, del 1981[140], nel quale, dalle macerie della cittadina, distrutta dal terremoto e ricoperta da una colata di cemento, egli ne ricava una pianta e trasforma in solchi le antiche strade, ricreando una sorta di desolato labirinto dal centro storico[141].

2.1.2 Gli anni sessanta e settanta

Tra gli anni sessanta e settanta il clima culturale diviene straordinariamente ricco e variegato da un punto di vista musicale, cinematografico e artistico.

È la televisione il nuovo *medium* per eccellenza; entrando nelle case, infatti, diffonde immagini a livello mondiale, mostrando tutto il suo potenziale comunicativo e divenendo segno di distinzione fra le diverse classi sociali[142].

Il panorama artistico è caratterizzato dalla nascita di movimenti che mettono in discussione il concetto stesso dell'arte, attraverso il recupero del linguaggio introdotto dalle Avanguardie e, in particolare, dal Dadaismo.

La realtà non viene più rappresentata ma, molto spesso, prelevata, modificata e presentata; le possibili forme di rappresentazione passano attraverso gli ormai diffusi codici della riproduzione delle immagini nei media: fumetti, cinema, fotografia e cartelloni pubblicitari.

Dall'altro lato, il nuovo orizzonte, caratterizzato dal consumismo, dalla stampa illustrata e dalla televisione diviene oggetto di critica dell'arte visiva[143].

2.1.3 Happening

Con il termine *happening*, 'accadimento', si designa un'azione nella quale non vi è distinzione tra pubblico e artista, in cui tutti sono chiamati a interagire.

Le azioni si svolgono in luoghi non convenzionali come cantine, negozi, spazi urbani e coinvolgono tutti i sensi.

Tra gli artisti legati a questa forma di espressione vi è Allan Kaprow (1927-2006), che inizia a

140 Fondazione Burri, *Grande cretto di Gibellina*, «https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/», (28.02.2025).
141 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 250.
142 V. Terraroli, *Arte 5*, pp. 344-345.
143 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 259.

organizzare i suoi primi *happenings* a partire dal 1958. Il più famoso è *Yard*, del 1961[144]: il cortile interno della Martha Jackson Gallery è riempito di pneumatici usati, con i quali il visitatore deve interagire, scavando, spostando o utilizzando gli oggetti. L'azione del pubblico, che deve partecipare, è fondamentale e, l'elemento della casualità negli accadimenti, diviene una caratteristica dell'opera stessa.

Molte azioni artistiche nascono in uno spirito anticonformista ma, allo stesso tempo tragico, in quanto l'happening nasce dove si avverte la necessità di vivere il presente come unico tempo che appartenga realmente all'uomo.

In questa forma artistica hanno lavorato anche personalità *Fluxus* come Yoko Ono[145].

2.1.4 Fluxus

Fluxus rappresenta una rete internazionale che collega artisti, musicisti e performer tra gli Stati Uniti e l'Europa.

Tra gli aspetti salienti di questo movimento vi è la volontà di servirsi di media differenti, spesso confluiti nella stessa opera, ma anche la condivisione di una serie di interessi, come il "qui e ora" o la temporalità, e di obiettivi polemici, legati al sistema dell'arte. Fluxus promuove la dematerializzazione dell'arte,che trova la sua essenza non più nell'essere, ma nell'accadere e nel divenire; l'importanza non è all'oggetto ma all'evento.

Infatti, questo sistema si sviluppa attorno a un ricchissimo calendario di eventi, in cui le performance sono guidate da una convinzione di arte senza pretese, che non richieda alcuna abilità e non abbia valore commerciale.

Nel settembre del 1962 viene inaugurato il primo festival Fluxus, che dal quale si sviluppano una serie di iniziative che proseguono fino agli anni Settanta, con le performance di artisti quali Nam June Paik, Philip Corner e Yoko Ono.

Yoko Ono (1933), nella performance *Cut Piece*[146], si trova inginocchiata sul palco e invita il pubblico a tagliare una parte del proprio abito con un paio di forbici, rendendo la partecipazione un

144 Allan Caprow, *Allan Caprow*, «http://www.allankaprow.com/about_reinvetion.html», (28.02.2025).
145 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 260-261.
146 MoMA, *Yoko Ono. Cut Piece. 1964*, «https://www.moma.org/audio/playlist/15/373», (28.02.2025).

aspetto fondamentale dell'atto: chi taglia diviene consapevole del valore di quell'azione.

Fluxus è, tuttavia, un movimento molto vario e al suo interno le sperimentazioni sono fra loro differenti. Philip Corner (1933) in *Piano Activities* danneggia un pianoforte fino a distruggerlo.

Grazie alla ricchezza di pratiche sperimentali e la molteplicità di situazioni ospitate in questi eventi, Fluxus è da considerarsi un precursore di molte strategie che vengono messe in campo negli anni successivi, dalle performance artistiche alla Video Art[147].

2.1.5 New Dada

Il New Dada in America

La definizione di *New Dada* viene applicata per la prima volta nel 1958, in un articolo comparso sulla rivista *Artnews* agli artisti Allan Kaprow, Cy Twombly, Robert Rauschenberg e Jasper Johns; è proprio di Johns l'opera *Bersaglio con quattro frecce*, che compare nella pubblicazione.

L'espressione è dovuta a una serie di legami, di linguaggio e di poetica, con il Dadaismo degli anni venti. Si tratta di uno spirito condiviso da questi artisti, dai fondatori di *Fluxus*, da coloro che si dedicano ai primi *happenings*, insieme ad altre personalità provenienti da oltreoceano[148].

Questa situazione così dinamica confluisce in una serie di tratti comuni: la volontà di contaminare arte e vita, abbattendone la distinzione, si traduce nel recupero di oggetti comuni, nel *collage*, nel *ready-made* e *assemblage*, tipici delle prime Avanguardie[149].

Nel 1964, Robert Rauschenberg (1925-2008) riceve il Leone d'oro alla Biennale di Venezia. La sua produzione è caratterizzata da un assetto incompiuto, a indicare che l'opera, come la vita, è sempre *in progress*. Alla metà degli anni cinquanta egli mette a punto la tecnica dei *Combine paintings*, assemblaggi di pittura gestuale, disegni, fotocopie, stampe, fotografie e oggetti di uso quotidiano, ponendo lo spettatore davanti a informazioni diverse, collocate senza gerarchia.

L'oggetto si caratterizza spesso come "rifiuto", quasi sempre di origine bassa e industriale, e altrettanto spesso è veicolo di un segno appartenente alla comunicazione popolare o al linguaggio dei segni dello spazio pubblico[150].

147 V. Terraroli, *Arte 5*, pp. 428-429.
148 *Ivi*, p. 346.
149 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 261.
150 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 347.

In *Bed*, del 1955, un letto singolo con coperta e lenzuola, viene trasformato in un quadro che l'artista appende verticalmente e ripassa con pennellate vigorose e sgocciolamenti; la tela bianca, è qui, un lenzuolo vero.

Come un letto può essere appeso in verticale, così un quadro, bidimensionale, può divenire un oggetto tridimensionale; è quanto accade in *Monogram*, realizzato tra il 1955 e il 1959[151]. L'opera, tra il quadro e la scultura, combina, sulla tavola di legno, oggetti e pittura. Le larghe pennellate investono una capra imbalsamata e un copertone, finendo per legarli al resto.

La forma del copertone combinata con la capra, allude, in chiave ironica, ai monogrammi medievali miniati e decorati[152].

Rauschenberg fa confluire la quotidianità all'interno delle sue opere, attraverso l'uso libero e non mediato di qualsiasi oggetto.

Il Nouveau Réalisme europeo

Nato il 27 ottobre del 1960, da una riunione a casa dell'artista Yves Klein, il Nouveau Réalisme rappresenta "un nuovo avvicinarsi percettivo al reale", come i fondatori stessi - Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jacques Villeglé, Jean Tinguely, Klein, Pierre Restany, César e Mimmo Rotella - definiscono il movimento[153]. Tutte le opere partono da un frammento di archeologia del presente, un comune segno dei tempi da presentare al futuro[154].

La personalità più complessa del movimento è quella di Yves Klein (1928-1962). Affascinato dal mistero e dalla sensibilità che oltrepassa la materia, la sua volontà è quella di immergere il pubblico nel colore e affidare alle sue sole capacità espressive un discorso che è più emotivo che intellettuale. Alla ricerca di un pigmento che possa farsi veicolo di queste emozioni, Klein individua una tonalità di blu oltremare e brevetta l'International Klein Blue (IKB), con il quale realizza opere monocrome. Nelle *Antropometrie*, del 1960[155], lo stesso colore blu viene utilizzato per cospargere i corpi di

151 Moderna Museet, *Monogram*, «https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/monogram-robert-rauschenberg-and-the-moderna-museet-collection/», (01.03.2025).
152 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 263.
153 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 352.
154 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 265.
155 Centre Pompidou, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, «https://www.centrepompidou.fr/en/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/ant-82-anthropometrie-de-lepoque-bleue», (01.03.2025).

alcune modelle, che si smaterializzano in questo azzurro vibrante, per lasciare una serie di impronte sulla tela, come tracce di un passaggio umano, di un'esistenza[156].

Il New Dada in Italia

Ad animare la scena italiana vi è la figura di Piero Manzoni (1933-1963), artista fondatore della rivista *Azimuth* e della galleria *Azimut*, centro nevralgico della creatività milanese.

La sua idea rispetto al rapporto fra arte e vita è resa nota in un testo pubblicato nel secondo numero della rivista, con cui l'artista sostiene di non dover esprimere o rappresentare, ma solamente vivere: un quadro vale solo in quanto è, essere totale[157]. Questa riflessione va di pari passo con quella sulla natura dell'arte e dell'artista e rappresenta un punto di partenza per la nascita delle maggiori provocazioni di Manzoni, realizzate tra il 1960 e il 1963: le uova firmate con la sua impronta digitale e confezionate nell'ovatta; le Basi magiche, che trasformano temporaneamente chiunque vi salga in un'opera d'arte; i certificati con cui si dichiarano opere d'arte personaggi pubblici o persone comuni; il Fiato d'artista, con cui vende a peso d'oro le proprie emissioni corporee, ad esempio all'interno di palloncini, e lo Zoccolo del mondo, una "base magica" rovesciata che trasforma l'intero pianeta in una sua opera d'arte, raggiungendo il massimo di ironia sul parallelismo artista-creatore divino. Fra le opere certamente più famose vi è la *Merda d'artista* del 1961[158]. Circa novanta confezioni che richiamano quelle della carne in scatola, che inizia a circolare in Italia in quel periodo, le quali recano la scritta del contenuto, la grammatura e la firma dell'artista, come una garanzia di qualità del prodotto, con il numero di serie. L'operazione è finalizzata ad attaccare il feticismo del collezionista, la mitizzazione dell'opera, che rende autentico qualsiasi risultato e i nascenti principi della comunicazione pubblicitaria, in grado di accogliere anche un'operazione di questo tipo, come opera d'arte dal valore simbolico ed economico[159].

156 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, pp. 267-268.
157 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 361.
158 MoMA, *Artist's Shit No. 014*, «https://www.moma.org/collection/works/80768», (01.03.2025).
159 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 270.

2.1.6 La Pop Art

La maggior parte della produzione artistica degli anni sessanta mette in luce due fenomeni significativi per la società: da un lato, la trasformazione dell'oggetto in merce e icona per le masse; dall'altro lato, la consapevolezza dell'apertura a una nuova fase della comunicazione, che si fa sempre più pervasiva attraverso l'utilizzo di una varietà di canali differenziati: i giornali e le riviste, la letteratura, i fumetti, la pubblicità, i manifesti, il cinema e la televisione[160].

Emerge una società di massa e, l'arte, si fa carico di rappresentare le nuove consuetudini urbane e i miti dell'immaginario della nascente cultura *Pop*, 'popular'.

Gli artisti della Pop Art operano quasi contemporaneamente a quegli atteggiamenti impegnati di critica nei confronti del consumismo e dei processi sottostanti la nascente società ma, a differenza di questi, si propongono come movimento artistico che prende in considerazione la rivoluzione dei *media* senza condannarla. La volontà è quella di testimoniare il loro tempo[161].

La Pop Art inglese

La Pop Art nasce a Londra nel 1956, grazie all'attività dell'*Indipendent Group*, giovani intellettuali tra cui artisti, fotografi, critici, ricercatori e designer che si riuniscono presso l'Institute of Contemporary Art, per discutere l'immaginario di massa in via di sviluppo[162].

Il maggior difensore del gruppo è il critico Lawrence Alloway, il quale mette in luce proprio il significato del termine Pop, in riferimento alle nuove tendenze.

Questo gruppo inizia a organizzare una serie di mostre dall'allestimento innovativo, in cui l'arte, si confronta con la cultura popolare e le nuove tecnologie.

L'opera manifesto della Pop Art inglese è, certamente , *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* di Richard Hamilton[163]. Essa rappresenta, in sintesi, tutto il vocabolario della Pop Art. IL collage restituisce un soggiorno borghese, arredato secondo il gusto moderno, nel

160 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 365.
161 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 271.
162 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 365.
163 Tate, *Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?*, «https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271», (03.03.2025).

quale figurano due corpi; uno maschile, da body-builder, sorregge un lecca lecca che reca la scritta pop; uno femminile, orientato alla seduzione.

Tra i vari oggetti troviamo una serie di elettrodomestici che, a quelle date, stanno invadendo le case. La nascente comunicazione di massa è testimoniata dalle insegne luminose che pubblicizzano spettacoli, segno che, i due protagonisti, vivono secondo le nuove abitudini e i gusti massificati che sembrano invadere la loro abitazione[164].

Nel 1961, Alloway si trasferisce negli Stati Uniti, dove diventa curatore presso il Guggenheim Museum; è qui che, il fenomeno Pop Art esplode, sostenuto dal mercato dell'arte statunitense.

Gli stessi artisti inglesi verranno raggiunti dall'onda di ritorno della Pop Art d'oltreoceano.

La Pop Art americana

La Pop Art intesa come "cultura di massa" è un fenomeno totalmente americano.

Nasce dal tentativo di comprendere quali siano le possibilità dell'arte nell'epoca dei mass media, in cui le strategie dell'Avanguardia sono state assorbite e riutilizzate dalla società dello spettacolo e della pubblicità.

Se l'Espressionismo astratto reagisce evitando qualsiasi rapporto con la società, la Pop Art fa la scelta opposta, intervenendo proprio in quella sfera e mettendosi a livello dell'uomo comune.

Il fenomeno esplode nel corso del 1962, con la personale di figure quali Jim Dine, James Rosenquist, Roy Lichtenstein e Andy Warhol[165].

Il lavoro di Roy Lichtenstein (1923-1997) ruota attorno a una forma comunicativa che lo attrae, il fumetto, assorbendo le modalità linguistiche di questo sistema di riproduzione meccanica dell'immagine. Attraverso ampie linee nere di contorno, una gamma cromatica molto ridotta e la resa, con pennello e colori a olio, del retino tipografico, egli ritrae scene di vita comune.

Le immagini, arricchite dalla narrazione in pillole con le parole all'interno dei baloon, diventano scene in cui chiunque può identificarsi; un esempio è l'opera *M-Maybe*, del 1965[166].

Andy Warhol (1928-1987) è fra gli artisti che meglio rappresentano lo stile del tempo.

164 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 272.
165 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 369.
166 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 274.

La sua produzione prettamente artistica va compresa alla luce della sua attenzione per la vita mondana, per i giornali, per gli oggetti e le persone considerate vere e proprie immagini viventi.

Interessato al mondo della comunicazione e, in particolare della pubblicità, egli ritrae oggetti di consumo divenuti idoli contemporanei, come le bottiglie della Coca-Cola e le lattine di zuppa Campbell's, attraverso la riproduzione manuale sulla tela, monotona e piatta, o con metodi di ricalco.

A questa tecnica meccanica Warhol affianca altre due costanti: ingrandimento e riproduzione; lo si vede nell'opera *100 Lattine di Campbell's Soup***,** del 1962[167], in cui, un prodotto di largo consumo acquisisce dignità di un'icona[168].

Un'ulteriore tecnica sperimentata è quella della serigrafia, con cui trasforma i lineamenti dei volti di persone famose accentuandoli con colori contrastanti, a testimoniare che, quella ritratta, è l'immagine pubblica, e non la persona. Tra le più celebri, di questa tipologia, vi è la serie di *Marilyn*, in cui gioca con questa icona, idolo della visione quotidiana, attraverso sfondi differenti e un processo di ripetizione[169].

Insieme a questa produzione, Warhol avvia la serie *Death and Disaster*, con cui ripropone immagini di incidenti, risse e scontri razziali recuperate dai giornali. Il tema della morte permane, anche, nel 1964, quando l'artista, alla sua prima mostra da Leo Castelli, importante collezionista e mercante d'arte, espone la serie *Flowers*; immagini di fiori apparentemente serene, sono il contributo di Warhol al tema della natura morta, esemplificazione visiva del motto *memento mori*[170].

Solo due anni dopo, nel 1966, proprio da Castelli, l'artista annuncia il suo addio alla pittura in favore del cinema.

167 MoMA, *Campbell's Soup Cans*, «https://www.moma.org/collection/works/79809», (03.03.2025).
168 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 369.
169 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 275.
170 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 373.

2.1.7 Minimalismo e Concettualismo

Intorno al 1960, in contrapposizione all'Espressionismo astratto americano e all'Informale europeo, insieme alla Pop Art, vi è la tendenza minimalista.

Basata sull'idea che l'essenza dell'arte, la sua profondità, coincida con la sua presenza fisica oggettuale e, quindi, con la sua esistenza nello spazio, contrappone alla visione spiritualistica dell'Espressionismo, una fredda esaltazione della fisicità dell'opera. Fra le maggiori personalità di questo fenomeno vi sono Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre.

La produzione di questi artisti è accomunata dall'utilizzo di materiali di tipo industriale ed edilizio, in forme primarie monolitiche, come cubi, parallelepipedi, piramidi ed elementi modulari standard, che vengono organizzate in strutture aperte e sequenze seriali[171].

Il tema dell'ordine, insito nella natura, è alla base delle opere di Donald Judd (1928-1994), il più rigoroso fra gli artisti minimalisti.

Per raggiungere il massimo della precisione, egli fa realizzare i materiali che utilizza, rame, acciaio, plexiglas, con tecniche industriali, disponendoli in serie geometriche, con variazioni di ritmo. È quanto accade nell'opera *Stack*, del 1972[172], in cui utilizza acciaio inox e plexiglas rosso a comporre ciò che potremmo definire 'mensole'[173].

Il superamento definitivo delle forme tradizionali del linguaggio plastico figurativo è, anche, l'obiettivo dell'arte concettuale, seppure essa sembri contrapporsi alle esperienza minimalista di immersione nella fisicità dei materiali. Secondo il Concettualismo, la pura essenza dell'arte è da ricercare nella dimensione immateriale dell'idea; a essere privilegiato è il processo filosofico e conoscitivo, a scapito dell'operazione. La riduzione a concetto rende le forme irrilevanti: si perde ogni interesse per l'oggetto[174].

Fra gli artisti che hanno assunto questo atteggiamento analitico nei confronti dell'arte vi sono Joseph Kosuth, Dan Graham, Robert Barry, Keith Sonnier e Lawrence Weiner.

Profondamente influenzato dal lavoro di Duchamp, Joseph Kosuth (1945) è tra i maggiori

171 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 170.
172 Centre Pompidou, *Stack*, «https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgjrkqd», (04.03.2025).
173 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 281.
174 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, p. 175.

protagonisti del gruppo, di origini newyorkesi. Il suo intento è quello di mettere in evidenza le riflessioni che scaturiscono dalla formulazione di un concetto, che deriva da un'immagine e dalla sua rappresentazione verbale; per questo, la sua arte appare completamente de materializzata, ovvero costituita di sole definizioni concettuali. Lo vediamo nell'opera *Art as idea as idea* del 1966[175], in cui adotta un uso esclusivo del linguaggio.

Kosuth sostiene, inoltre, che anche il contesto possa essere fonte di ispirazione per la formazione del pensiero: egli agisce non solo nei musei e nelle gallerie ma, anche, in luoghi non deputati all'arte, mettendo in evidenza come qualsiasi opera sia destinata a modificarsi continuamente[176].

2.2 Dalla partecipazione all'interattività

I passaggi fino ad ora affrontati sono determinanti per comprendere come, il Novecento, sia stato un secolo di svolta radicale; in ambito artistico, il campo di indagine di questo elaborato, i differenti movimenti che si sono sviluppati, hanno saputo, di volta in volta, interpretare lo spirito del periodo. La loro storia ed evoluzione è testimone dei forti cambiamenti e delle maggiori tendenze che hanno animato il XX secolo, talvolta esaltandole, in altri casi opponendosi.

Il progresso tecnologico-scientifico consente ai differenti gruppi artistici di sperimentare, integrando le nuove scoperte nei propri processi artistici e dando vita a forme d'arte senza precedenti.

Se da un lato, la nascente società dei consumi si avvicina all'arte come forma di intrattenimento, con la volontà di occupare il tempo libero, dall'altro lato sono le stesse Avanguardie a voler superare la barriera tra opera e spettatore, scardinando la distanza che ha contraddistinto l'arte dei secoli precedenti e sovvertendo quell'idea sacrale del “non toccare”.

Il primo esempio di questo tipo è da ricondurre alle serate che, a partire dal 1916, hanno animato il Cabaret Voltaire di Zurigo. Gli eventi dada danno vita alle prime opere d'arte totali con pittura, scultura, musica, danza ma, soprattutto, con la componente necessaria della partecipazione attiva del pubblico, in una composizione che comprende diversi elementi fra cui movimento e tempo.

175 Guggenheim New York, *Art as Idea as Idea*, «https://www.guggenheim.org/artwork/2362», (04.03.2025).
176 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 283.

L'azione che coinvolge il pubblico diviene, qui, un'opera, indipendentemente dall'elemento materico o dal fatto che ne si realizzi un oggetto permanente[177].

Nel tentativo di rendere l'arte un veicolo per la trasformazione sociale, le Avanguardie hanno spesso indirizzato il proprio linguaggio verso il tentativo di ridurre la distanza tra l'opera e chi la guarda.

Nel corso del Novecento, il contributo di Walter Benjamin è stato fondamentale da questo punto di vista; con i suoi studi è stato un anticipatore nell'analisi del ruolo legato ai mass media rispetto alla modernità. Egli vede nella fotografia ma soprattutto nel cinema, la grande possibilità di coinvolgere il pubblico e di educare attraverso un processo di emancipazione che deriva dalla reale comprensione di queste forme.

Il desiderio di coinvolgere si riscopre anche negli anni Cinquanta quando la mostra collettiva *Le Mouvement*, organizzata presso la Galerie Denis René di Parigi, segna un evento decisivo per la storia delle arti cinetiche; le opere si sviluppano a partire dal movimento degli spettatori e possono essere modificate dall'interazione diretta con essi.

Per questa occasione viene pubblicato un volantino nel quale si richiede la creazione di una forma d'arte che non sia più esclusivamente per le élite, ma per il grande pubblico[178].

È a partire da questo evento che prende spunto l'attività di diversi gruppi artistici legata all'idea di partecipazione e di opera capace di proporsi, che rientra sotto il concetto di 'Opera aperta': qualcosa in continua evoluzione, nella quale subentrano variabili che la rendono sempre diversa, mai definita una volta per tutte.

Fra i più importanti movimenti legati all'arte cinetica vi è il Gruppo T, costituitosi a Milano nel 1959. Con i suoi 5 componenti, Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Grazia Varisco, il gruppo ha saputo introdurre una forma di arte innovativa, attraverso la realizzazione di esperimenti percettivi e di ambienti interattivi finalizzati a sollecitare e ricreare reazioni diverse e inaspettate nello spettatore. La lettera T, nel loro nome, sta per Tempo, che rientra nella dimensione di fruizione dello spettatore.

Miriorama, dal greco 'infinite visioni', è la parola scelta come titolo di numerose mostre del gruppo,

177 A. VETTESE, *Si fa con tutto*, p. 109.

178 ZKM Karlsruhe, *Le Mouvement, The Movement, Paris 1955*, «https://zkm.de/en/artwork/le-mouvement-the-movement-paris-1955», (04.03.2025).

legate proprio a un'idea di immagine che cambia nella sequenza temporale. Dal manifesto prodotto per la prima mostra, nel gennaio del 1960, è possibile cogliere il senso della loro poetica: la realtà, continuo divenire di fenomeni, viene percepita in una nuova relazione tra spazio e tempo, nella variazione[179]. Lo spazio della mostra è occupato da tubi gonfiabili e lo spettatore è invitato a camminarvici in mezzo; lo studio della percezione avviene attraverso un'operazione che assume la forma di gioco[180].

Una differente evoluzione è legata allo sviluppo dell'arte cinetica con un taglio antropologico, in cui il dialogo tra opera e pubblico assume la valenza di storia e favola collettiva. È in particolare in Sudamerica che, un gruppo di artisti che aderisce al Neoconcretismo, fra i quali Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark, agisce attraverso le tradizioni antiche della parata, della processione e della danza per strada, per raggiungere l'obiettivo di cambiare la ricezione delle opere, rendendone partecipe lo spettatore. Chiamare in causa le persone per invitarle a fare parte dell'opera è divenuto un tema centrale del linguaggio artistico in molti modi diversi[181].

La stessa Lygia Clark, a partire dal 1964, realizza la serie *Nostalgia del corpo*. In *Dialogo*, del 1966, invita lo spettatore a sentire elementi semplici: il respiro, oggetti di diverse consistenze posti nel palmo della mano; attraverso un dato esterno l'artista stimola l'astante a eseguire un viaggio interiore, rendendo questa partecipazione opera stessa[182].

A partire dagli anni Novanta, l'arte ritorna a essere momento privilegiato per stimolare le relazioni umane. Emblematico è il lavoro dell'artista cubano Félix González-Torres (1957-1996), che a partire dalla sua malattia, l'Aids, e quindi da un problema sociale di grande rilevanza, genera un discorso privato con lo spettatore, una sorta di delicato rapporto intimo.

In questo senso, la sua opera più emblematica è costituita da accumuli di caramelle che vengono impilate in un angolo o stese al suolo, come a formare un tappeto, in quantità corrispondente al suo peso corporeo, o a quello della persona ricordata, come il compagno Ross, anch'egli deceduto per la malattia. L'artista, con questa sorta di sacrificio offerto alla comunità, ci invita a riflettere sul senso

179 Archivio Grazia Varisco, *Miriorama - Gruppo T*, «http://www.archiviovarisco.it/esposizioni/miriorama-gruppo-t/» , (05.03.2025).
180 A. VETTESE, *Si fa con tutto*, p. 111.
181 *Ibidem*.
182 Obras, *Lygia Clark. Nostalgia do Corpo*, «https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55686/nostalgia-do-corpo», (05.03.2025).

della vita e sul potere del dono: le caramelle possono essere scartate e mangiate dal pubblico[183], ed è proprio in questo prendere qualcosa e portare via che lo spettatore fa vivere l'opera, distruggendola allo stesso tempo, in un'operazione che descrive il dare/avere alla base di ogni rapporto umano vero[184].

Un altro fenomeno da segnalare in questo periodo è il ricorso alla tecnica del video da parte degli artisti. La straordinaria evoluzione di questa tecnologia ha visto le prime sperimentazioni già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, attraverso le intuizioni del coreano Nam June Paik, il primo artista a utilizzare il televisore come medium creativo. Egli, attraverso l'utilizzo di monitor, crea totem dei tempi moderni; i video, con immagini ipnotizzanti, vengono installati all'interno di vecchie radio o mobili domestici[185].

La sperimentazione successiva ha consentito agli artisti di concepire opere sfruttando metodologie molto diverse fra loro; in alcuni casi la narrazione si esplicita sotto forma di documentario o di fiction, in cui il mezzo diviene una sorta di videocamera comune.

Peter Fischli (1952) e David Weiss (1946), artisti svizzeri che collaborano dal 1979, sono rappresentativi di questa tipologia. Il loro campo d'indagine è il quotidiano che, però, rivela attraverso le loro opere una vitalità sorprendente. Gli oggetti si assemblano in sculture provvisorie e instabili. L'evento che li sorprende viene reso visibile nel loro film più celebre, *The Way Things Go*, del 1987, in cui, un'accozzaglia di oggetti differenti, viene coinvolta in un'inarrestabile reazione a catena[186].

Una seconda metodologia, nasce dalla possibilità di creare delle sequenze attraverso la sovrapposizione di diversi video, che vengono modificati al computer, per alternare immagini realistiche a forme astratte. Significativa, in questo senso, è la poetica di Pipilotti Rist, artista svizzera che ricorre al tema della finzione contro la realtà nell'opera *Ever is Over All*, del 1997.

L'installazione video si compone di due proiezioni nettamente contrastanti, collocate su pareti adiacenti e accompagnate da una melodia malinconica. Sulla destra c'è un grande campo di fiori

183 V. TERRAROLI, *Arte 5*, pp. 492-493.
184 The Felix Gonzalez-Torres Foundation, *Candy Works*, «https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works», (05.03.2025).
185 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 307.
186 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 483.

rosso vivo, ripresi in primo piano. A sinistra, ripresa in campo medio e lungo, c'è una giovane donna sorridente in abito blu e scarpe rosse che, camminando verso lo spettatore lungo un marciapiede fiancheggiato da auto, raccoglie uno dei fiori e lo usa per rompere il finestrino di un veicolo.

L'artista combina due campi differenti in una scena che prevale sulla logica del senso comune[187].

Un'ultima metodologia è particolarmente rilevante per la realizzazione di quel passaggio dalla partecipazione all'interattività, necessariamente favorito dal progresso tecnologico, che nel tempo ha consentito l'apertura di un dialogo e di una collaborazione fra differenti campi, permettendo l'utilizzo di più strumenti combinati al fine di realizzare un prodotto del tutto innovativo.

La possibilità di connettere un filmato a una serie di sensori ha consentito all'opera di interagire con il pubblico.

In questa direzione si muove Studio Azzurro, gruppo di artisti fondato nel 1982, dando vita a un'esperienza che esplora le possibilità dei nuovi linguaggi tecnologici e, divenendo un vero e proprio laboratorio di ricerca artistica. Se inizialmente essa è volta alla realizzazione di videoambienti, in cui lo spettatore assume un ruolo centrale rispetto ai percorsi percettivi in cui è iscritto, a partire dal 1995 si delinea un nuovo interesse per gli aspetti dell'interattività.

Questa esplorazione porta alla realizzazione di ambienti detti *sensibili*, ovvero capaci di reagire alle sollecitazioni di chi li pratica.

La narrazione è qui generata proprio a partire dalle scelte dei singoli, combinate all'interazione di molte altre persone con i dispositivi, interfacce naturali che rispondono agli stimoli senza l'utilizzo di protesi tecnologiche, ma con modalità comunicative comuni come emettere un soffio; *Il soffio sull'Angelo* del 1997, prevede proprio che, una serie di figure vuote e leggere, che galleggiano nell'aria, vengano mosse dal soffio dello spettatore, che anima l'ambiente di molti suoni, talvolta dolci, talvolta meccanici[188].

Con gli anni Duemila, la sperimentazione si indirizza verso la progettazione di mostre e percorsi museali in cui, le nuove modalità di fruizione, offrono la possibilità di confrontarsi con il territorio, con la sua identità e la sua memoria.

187 MoMA, *Pipilotti Rist, Ever is Over All 1997*, «https://www.moma.org/collection/works/81191», (05.03.2025).
188 Studio Azzurro, *Il soffio sull'Angelo*, «https://www.studioazzurro.com/opere/il-soffio-sullangelo-primo-naufragio-del-pensiero/», (05.03.2025).

Esempio particolarmente significativo è il Museo Laboratorio della Mente, realizzato a Roma, nel 2008, all'interno dell'ex manicomio di Santa Maria della Pietà. Il percorso affronta la questione del disagio mentale e della segregazione; le operazioni che lo spettatore può compiere sono funzionali a ripensare, in maniera critica, il tema proposto, consentendo un senso di immedesimazione e comprensione profonda[189].

2.3 Arte e cambiamento digitale: dai mass media ai new media

Il progresso scientifico-tecnologico ha determinato, negli anni Novanta, una rivoluzione più profonda rispetto a quelle messe in atto dai media precedenti. Se prima, a essere coinvolto era un solo medium, come la scrittura o l'immagine, con la rivoluzione digitale sono coinvolti contemporaneamente tutti i media. La diffusione di Internet si verifica a partire dagli ambienti di ricerca ma invade presto la sfera privata e, a differenza di altri media, come la televisione e la radio, consente la costruzione di reti paritarie e orizzontali, divenendo mediatore di socialità e non solo strumento di fruizione passiva.

Oltre a questo significativo aspetto, che ne consente un utilizzo dal basso, occorre considerare che le nuove tecnologie stanno riconfigurando qualsiasi aspetto della società in cui viviamo e, quindi, hanno necessariamente conseguenze anche sulla produzione e fruizione dell'arte.

Se nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera, ampiamente studiata da Benjamin, il valore di preziosità dell'oggetto artistico, si è sostanzialmente preservato, diverso è quanto accade con la digitalizzazione di tutti i media, con cui diviene insostenibile la differenza fra l'originale e le sue innumerevoli copie.

Inoltre, da un lato, l'accesso immediato alle informazioni, in qualsiasi parte del pianeta, richiede all'arte di dialogare e confrontarsi a livello globale, non più nell'ambito di una comunità urbana; dell'altro lato, le maggiori possibilità di accedere a mezzi di produzione e a nuove competenze hanno allargato in maniera esponenziale il mondo dei produttori di contenuti. L'arte si trova a confrontarsi con altri settori della produzione culturale e con comunità di sostenitori che, con il loro

189 Studio Azzurro, *Studio Azzurro*, «https://www.studioazzurro.com/biografia/», (05.03.2025).

supporto, partecipano attivamente al processo di creazione del prodotto culturale, rendendo maggiormente debole il confine che, in passato, distingueva nettamente la figura dell'artista, percepita distante dal resto della comunità[190].

La crescente possibilità di accedere a un pubblico ampio, senza passare attraverso filtri, ha spinto numerosi artisti ad agire al di fuori del sistema tradizionale del mercato dell'arte.

È il caso della Net Art, o Arte Digitale, che elabora progetti fruibili attraverso Internet, avvalendosi spesso della collaborazione di esperti del settore informatico. Tra i motivi che spingono gli artisti a scegliere l'utilizzo della Rete vi è proprio la sua dimensione comunitaria e l'orizzonte culturale che consente ai lavori di muoversi al suo interno.

Un altro esempio di uscita dell'arte dai luoghi istituzionali tradizionali è la Street Art che, a partire dagli anni Ottanta, si sviluppa nella forma del Graffitismo urbano.

Strettamente collegato a una sottocultura urbana, il fenomeno muove dalle aree metropolitane, in particolare di New York, dove giovani delle fasce disagiate della popolazione urbana realizzano i loro interventi sui muri, negli spazi di affissione e sui treni, in un misto tra vandalismo e affermazione identitaria.

I *writers* si servono, molto spesso, di bombolette spray per realizzare i loro interventi che, inizialmente, non hanno alcuna ambizione artistica.

La famelica ricerca di nuovi talenti favorisce l'incontro di queste personalità con il mondo dell'arte; è il destino di Keith Haring e Jean-Michel Basquiat.

Sebbene esordiscano con interventi illegali sui muri di New York, entrambi compiono un balzo in avanti rispetto alla sottocultura a cui vengono associati inizialmente. La loro carriera si avvia quando artisti e critici d'arte mostrano una nuova attenzione a quanto accade sui muri della città e sui treni della metropolitana.

Il contesto urbano diviene presto un luogo di intervento estremamente efficace e, allo stesso tempo, un nuovo modo per accedere al circuito dell'arte[191].

Oggi vi sono molteplici possibilità di fare esperienze artistiche al di fuori delle istituzioni museali,

190 V. TERRAROLI, *Arte 5*, pp. 490-491.
191 *Ivi*, pp. 456-457.

proprio facendo affidamento alle nuove tecnologie che guidano lo spettatore alla scoperta del territorio e delle evidenze artistiche ad esso connesse, come testimonia la sperimentazione avviata da Studio Azzurro, di cui si è parlato in precedenza.

Un fenomeno sempre più diffuso è quello dell'*erranza urbana*, in cui la tecnologia rappresenta un supporto, una sorta di guida, che, però, lascia spazio di scoperta al soggetto coinvolto.

Design in gioco!, ad esempio, è un progetto di ricerca del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano che sfrutta le potenzialità della tecnologia *mobile* per educare, e nello stesso tempo intrattenere, il proprio pubblico, favorendo la conoscenza della cultura del design italiano.

Con due modalità differenti di gioco, una individuale e una di gruppo, i partecipanti si muovono per le vie di Milano rispondendo a domande e quiz che li condurranno alla scoperta di nuovi indizi sulle icone del design; al termine del percorso, l'esperienza può essere condivisa attraverso i social network. I paradigmi proposti sono quelli del gioco, della conoscenza, dell'esplorazione e della condivisione, in un approccio ludico e culturale insieme che, a partire dalla tecnologia, genera un forte coinvolgimento[192].

L'approccio dell'Internet of Things, ovvero l'estensione di Internet a una serie di oggetti che, in tal modo, possono essere messi in comunicazione fra loro, comunque, si sta espandendo anche all'interno dei percorsi museali attraverso gli *smart object*, in grado di garantire un accesso continuo a informazioni che, gli utenti stessi, possono aggregare, partecipando al processo di produzione; si pensi alle tecnologie che consentono l'inserimento di oggetti muniti di etichette RFID o codici QR che invitano a condividere informazioni ma, anche, a incorporare all'oggetto digitale opinioni personali sull'esperienza.

Il servizio *Visite +* proposto dalla Citè des Sciences di Parigi prevede la possibilità, attraverso pannelli interattivi, posti in alcuni punti del museo, di pubblicare opinioni, scambiare e condividere informazioni con gli altri visitatori, in un approccio di fruizione che è, al tempo stesso, individuale e collettivo[193].

Nel passaggio all'interattività, l'esperienza di visita aumentata si è realizzata attraverso due

192 R. TROCCHIANESI, *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, pp. 33-36.
193 *Ivi*, pp. 54-56.

differenti tipologie di esposizione, che generano dimensioni di fruizione diverse.

Nella prima, basata sulla simulazione, vi sono oggetti espliciti che vengono utilizzati come media per accompagnare il visitatore nel percorso. Si parla di iper-mediazione in quanto, i sistemi tecnologici, sono evidenti; nel secondo caso, basato sulla rappresentazione, non ci sono elementi figurativi riconoscibili ed è la stessa tecnologia a divenire forma e linguaggio. Si fa qui riferimento a una dimensione immersiva in cui l'interfaccia grafica diviene invisibile, perché perfettamente integrata nell'ambiente, dando vita a un'esperienza di fruizione che appare più diretta.

Le strategie proposte per la realizzazione di esperienze di questo tipo sono: rendere il visitatore più prestante, dotandolo di dispositivi tecnologici; dare all'oggetto esposto maggiori potenzialità, inserendo, ad esempio, alcuni sensori per attivare diversi livelli di informazione; aumentare le dimensioni dell'ambiente attraverso la proiezione di immagini, video o con l'integrazione di effetti sonori[194].

I nuovi media hanno, dunque, modificato radicalmente il modo di produrre e fruire dei contenuti artistici, conferendo, allo spettatore, un ruolo del tutto nuovo che, ancora oggi, è da ritenersi in evoluzione. Infatti, oggi, ogni apparato tecnologico è da considerarsi un'estensione del corpo e, la capacità di percepirla, attraverso l'azione dei media, non è più unicamente appannaggio del singolo artista. In ambito mediale, sempre più persone esprimono e producono una loro soggettività estetica, liberi, da un ruolo passato, di mera fruizione dei materiali della comunicazione pubblica.

Contrariamente alla televisione o alla radio, il web non è un mezzo di comunicazione di massa, né un apparecchio collettivo. Esso segna il dissolversi di un pubblico in quanto platea che condivide, passivamente, contesti e discorsi in un unico canale generalizzato. In questo nuovo sistema di pensiero connettivo, ogni individuo entra a suo modo, per fini personali, aggiungendo al patrimonio comune qualcosa che appartiene a se stesso e lo contraddistingue.

È la natura stessa del web, in seguito, a dare vita a una nuova forma di arte che è l'arte delle connessioni, la quale individua legami, stabilisce rapporti e trova relazioni fra i singoli contributi.

Questo nuovo approccio multimediale offre, quindi, a un numero sempre maggiore di persone, la possibilità di prendere parte attiva alla produzione di conoscenza e all'elaborazione di cultura e arte.

194 R. TROCCHIANESI, *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, pp. 61-62.

Oggi, sembra essersi estremizzato quel tentativo di ribaltamento del rapporto autore/fruitore e la valorizzazione del processo creativo per scardinare il valore sacrale dell'opera d'arte.
Questi aspetti trovano pieno compimento nelle forme di comunicazione prerogativa di una nuova tipologia di cultura: la cultura convergente[195].

2.4 Cultura convergente

Il concetto di cultura convergente è funzionale a chiarire gli sviluppi della società contemporanea, la quale si è trasformata, integrando e assimilando le nuove tecnologie.
In particolare, le fasce più giovani della popolazione sono pienamente all'interno delle culture digitali della convergenza, in quanto hanno acquisito delle abitudini di fruizione differenti rispetto alle precedenti generazioni. La creazione spontanea o partecipata è divenuta condizione naturale dell'utilizzo dei media e, non più, prerogativa di uno stretto gruppo di persone.
Questo ha profonde implicazioni nel campo dell'arte. Se in passato, infatti, i requisiti necessari per produrre, elaborare e collezionare conoscenza implicavano alti costi, oggi le risorse sono alla portata di tutti: vi si accede direttamente e si ha il supporto di una comunità di fruizione e di pratica.
Grazie alla maggiore diffusione di strumenti per la creatività, a basso costo, si produce e si rende pubblico, in un processo quasi automatico[196].
A occuparsi di queste tematiche è il sociologo ed esperto di media Henry Jenkins (1958) il quale, nel saggio *Cultura convergente* del 2007, ha reso noti i suoi studi su questo modello culturale, facendo riferimento a tre caratteristiche che lo contraddistinguono:
la *convergenza dei media*: il processo attraverso cui, i contenuti della comunicazione, vengono declinati in ogni formato, per potersi spostare da un mezzo all'altro e ricevere una distribuzione capillare maggiormente ricettiva[197];
la *cultura partecipativa*: una tipologia di cultura con basse barriere di ingresso, nella quale vi è un grande supporto alla creazione dei materiali e alla condivisione creativa, attraverso una forma di

195 Laboratorio di Tecnologie Audiovisive, *Arte, avanguardia e nuovi media*, 51, p. 7.
196 *Ivi*, p. 8.
197 W. Ming, *Prefazione*, in *Cultura convergente*, p. X.

tutoraggio che consenta la trasmissione delle conoscenze da esperto a novizio. I membri di questa cultura sanno che i loro contributi hanno importanza e mostrano grande attenzione all'opinione degli altri[198];

l'*intelligenza collettiva*: questa espressione, coniata dal filosofo francese Pierre Lévy, indica una forma di intelligenza che è distribuita ovunque, continuamente valorizzata, la quale porta a una mobilitazione effettiva delle competenze. La diffusione delle tecniche di comunicazione su supporto digitale ha permesso la nascita di nuovi legami sociali, fondati su interessi comuni, sulla condivisione del sapere, sull'apprendimento cooperativo e su processi di collaborazione.

L'intelligenza collettiva, dunque, consente di superare i limiti della propria memoria, affidandosi a un gruppo e a una più vasta gamma di competenze, espandendo così la capacità produttiva di una comunità[199].

La post-modernità vede l'emergere di una società dalle caratteristiche del tutto nuove nella quale, si delinea il profilo di una nuova figura: il prosumer. A metà fra il produttore e il consumatore, egli entra nel processo di produzione e scardina la dicotomia tra emittente e destinatario che, per tutta la modernità, ha contraddistinto la comunicazione[200].

È proprio l'interattività, tra le forme analizzate, a favorire l'affermazione di questo individuo, con profonde conseguenze sulla produzione culturale.

Jenkins, attraverso i suoi studi, approfondisce questi aspetti, mostrando come i processi di digitalizzazione in atto abbiano accelerato dinamiche di trasformazione che trovano le loro radici nel pieno del Novecento.

198 H. Jenkins, M. Ito, D. Boyd, *Participatory Culture in a N etworked Era*, p. 4.
199 H. Jenkins, *Cultura convergente*, p. 344.
200 S. Calabrese, V. Conti, *Che cos'è una fanfiction*, p. 33.

Capitolo 3

Il corpo nell'arte contemporanea

Il percorso, fino a qui sviluppato, è volto a indagare il rapporto fra arte e media, le modalità con le quali questi due campi entrano in contatto nel corso del Novecento e le conseguenze che producono. Un aspetto interessante, preso in considerazione attraverso questa sezione, è l'inserimento di un terzo paradigma: il corpo.

Il XX secolo, anche in questo senso, rappresenta un momento di grande trasformazione che lascia spazio a una nuova concezione del corpo; quest'ultimo attraversa un processo di liberazione dai vincoli imposti da un'etica molto rigida. L'abbandono dell'austero abbigliamento ottocentesco rappresenta un primo segnale, sostenuto in modo forte dalla ballerina Martha Graham che, già prima della Guerra, si esibisce con il piede nudo, abbandonando le formali scarpette a punta[201].

In ambito artistico, motore cardine della trasformazione, è il passaggio da un ruolo passivo a un ruolo attivo del corpo stesso che, da fenomeno statico e visivo, diviene strumento di intervento e cambiamento. Se da un lato si comincia a riconoscere il corpo come strumento di rappresentazione in sé, lo mostrano le già citate *Antropometrie* di Yves Klein, in cui queste donne nude divengono pennelli viventi, dall'altro lato assume sempre più importanza la componente performativa, il processo, in cui l'artista coinvolge se stesso e, talvolta, richiede la partecipazione del pubblico, per dare vita a un evento[202].

A partire dagli anni Sessanta, questo processo si estremizza e, la sperimentazione, si concentra sul corpo come unico strumento di espressione, spesso utilizzato in maniera estrema.

Sulla scorta di questa prima ondata, negli anni Settanta, si sviluppano Body Art e Performance, due tendenze che incarnano perfettamente le trasformazioni in atto.

In un mondo in cui il corpo si è spogliato, si è liberato, ha perso le rigide regole che lo hanno guidato per lungo tempo, avviando il proprio dialogo con le tecnologie molto spesso considerate suoi prolungamenti, non si può non considerare la grande attenzione prestata dagli artisti, ai temi della corporeità[203].

---

201 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 288.
202 S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 45.
203 A. VETTESE, *Si fa con tutto*, p. 115.

3.1 La nascita della Performance

La performance è una forma artistica che si sviluppa a partire dagli anni Settanta, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti.

Ispirata, come reso noto in precedenza, a *Fluxus* e all'ambito americano degli *Happening*, essa condivide un uso estremo del corpo con un'altra tendenza degli anni Sessanta: l'Azionismo viennese, erede dei tormenti del corpo che hanno connotato la pittura austriaca.

Tra questi artisti ricordiamo Arnulf Rainer (1929), che si fa ritrarre durante l'azione di dipingere con gesti di rabbia e sfogo, producendo fotografie del suo volto in smorfie estreme, ma anche Hermann Nitsch (1938-2022), il quale concepisce una scena, in cui egli stesso è sacerdote e, in cui, avvengono sacrifici di animali e spargimenti di sangue votivi, in ricordo delle civiltà precristiane[204].

Ai suoi esordi, la Performance diviene presto argomento centrale della critica, che lavora per sottolinearne da un lato, il carattere innovativo, dall'altro i profondi legami con le Avanguardie storiche, dalle serate futuriste alle operazioni di Duchamp, che con le sue forme di sperimentazione completamente nuove, lavora con un anticipo di circa cinquant'anni sugli sviluppi dell'arte[205].

In questa tecnica, l'artista esibisce se stesso in un'azione non casuale ma, piuttosto, programmata e spesso pericolosa in cui, a essere messi alla prova, sono sia l'autore che il pubblico. Essa non genera immagini materiali ma memorie di vissuti emotivi.

Di fronte a queste espressioni artistiche di così difficile comprensione, la pericolosità per gli artisti, appare come una forma di garanzia dell'autenticità della loro ricerca[206].

I termini che compaiono in questo periodo sono quelli di Body Art e Performance Art, i quali pongono l'accento su aspetti diversi. Nel primo caso si insiste sull'uso del corpo come medium, nel secondo, ad avere un ruolo centrale, è la componente performativa, di evento e di processo.

Spesso utilizzati come sinonimi fino agli anni Novanta, a partire da queste date la Performance acquisisce una connotazione più generica, capace di descrivere l'arte performativa nella sua totalità.

Un primo orientamento è, quindi, maggiormente concentrato sul corpo come *medium*, sulla sua esposizione e sulla violazione dei suoi limiti; appartengono a questo filone artisti come Vito

204 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 288.
205 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 431.
206 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 288.

Acconci, Gina Pane e Marina Abramović.

L'esplorazione delle convenzioni sociali è alla base delle operazioni compiute da Vito Acconci (1940-2017), le quali si sviluppano in moltissimi contesti diversi e secondo differenti modalità. In *Trademarks*, del 1970, egli si morde diverse parti del corpo raggiungibili con la bocca per poi fotografare le impronte dei denti; lo spazio sfruttato è quello fotografico. In *Following Piece*, del 1969, l'artista segue diverse persone fino a quando esse non entrano in luoghi privati, servendosi, quindi, di uno spazio pubblico. Il suo studio è spesso volto a a esplorare la resistenza al dolore l'adattamento del corpo a situazioni estreme, il suo rapporto con lo spazio e con gli altri. Quest'ultimo caso è sperimentato in *Applications*, del 1970, in cui Acconci struscia il suo corpo nudo e cosparso di rossetto contro quello di un altro uomo[207].

Gina Pane (1939-1990), artista di origine francese, fra le protagoniste della Body Art femminile, esordisce nel 1972 con la Performance *Sangue, il latte caldo*, tenuta nel suo appartamento di Parigi. L'artista si presenta a un gruppo di invitati vestita di bianco e inizia a ferirsi la schiena con un rasoio, alternando momenti di forte intensità ad altri più lucidi. L'azione viene interrotta dal pubblico quando l'artista inizia a ferirsi il volto[208].

Un anno dopo, nel 1973, si svolge *Azione sentimentale*[209], all'interno di una galleria di Milano. Pane si presenta al pubblico vestita con jeans bianchi e un bouquet di rose, dello stesso colore, fra le mani.

Il bianco assume, qui, una connotazione simbolica, di purezza e verginità. L'artista, durante l'azione, conficca le spine delle rose nel braccio e si pratica nel palmo della mano, con una lametta, un'incisione a forma di rosa[210].

Le sue performance mettono in scena il dolore, sempre controllato ma, nonostante il sangue e la violenza, il pubblico assiste a queste azioni con un distacco totale, come vittima di una sorta di shock estetico.

Marina Abramović (1946), pone grande attenzione all'evento, al "qui e ora" della performance. Tre

207 V. TERRAROLI, *Arte 5*, pp. 433-434.
208 *Ivi*, p. 431.
209 Centre Pompidou, *Azione Sentimentale*, «https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cj7rGr9», (12.03.2025).
210 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 289.

sono le regole fondamentali che segue: la performance non deve essere preceduta da prove, non deve essere ripetuta e deve essere totalmente imprevedibile nei suoi esiti. Molto spesso, le operazioni di questa artista sono dei veri e propri studi, in cui mettere alla prova la propria resistenza al dolore, a particolari tipi di sostanze, testando continuamente i limiti del proprio corpo e della propria mente. Un esempio è rappresentato da *Rhythm 2*, in cui Abramović assume una pillola prescritta per i casi di catatonia, che la rende incapace di controllarsi e, successivamente, una pillola prescritta per la depressione, che la rende mentalmente assente[211].

Attorno al tentativo di testare la propria resistenza si sviluppa, anche, *Rhythm 0*, nel 1974[212], presso lo studio Morra di Napoli. Abramović mette a disposizione del pubblico settantadue oggetti, alcuni innocui, altri pericolosi, che possono essere utilizzati in qualsiasi modo per interagire con l'artista stessa, la quale svolge un ruolo passivo. Durante la performance accade di tutto: i suoi abiti vengono lacerati con rasoi, qualcuno le punta una pistola, qualcun altro interviene per proteggerla.

L'evento si conclude dopo sei ore, quando l'artista si alza a fronteggiare il pubblico, che scappa evitando un confronto diretto; l'impatto su coloro che prendono parte a queste operazioni è il medesimo ottenuto nelle performance dell'artista Gina Pane; il pubblico appare distaccato, come se stesse osservando e prendendo parte a una rappresentazione teatrale[213].

Di origine serba, Abramović opera anche sul fronte della denuncia, per condannare gli orrori commessi dal proprio popolo durante la Guerra dei Balcani. È quanto accade nel 1997, in *Balkan Baroque*, con cui l'artista celebra una sorta di rito di purificazione in cui, seduta su un mucchio di ossa di bovino, in un totale autocontrollo delle proprie paure, ne ripulisce la carne per sei ore al giorno, per un totale di quattro giorni[214].

La performance, tenutasi alla Biennale di Venezia, riceverà il Leone d'Oro.

Nel 1976, inizia per Abramović, un lungo sodalizio di vita e di lavoro con il performer tedesco Ulay (1943-2020). I due, insieme, iniziano a indagare la relazione, e le tensioni, che caratterizzano il legame uomo-donna, e ancora, il rapporto tra loro stessi e il pubblico.

211 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 432.
212 MoMA, *Rhythm 0*, «https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118», (12.03.2025).
213 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 289.
214 *Ibidem.*

In *Imponderabilia*, nel 1977[215], i due artisti si collocano, nudi, sui due stipiti della porta d'ingresso della mostra, ospitata presso la Galleria Civica di Bologna; la loro posizione costringe i visitatori a un contatto diretto con il loro corpo.

Nello stesso anno, realizzano *Relation in Time*, nella quale i due corpi si trovano a dover resistere, schiena contro schiena, a un'improbabile convivenza dovuta alla posizione dei loro capelli, che sono legati insieme.

Nel tempo, Marina Abramović e Ulay, sperimentano moltissime sfaccettature di questo rapporto, attraverso performance che, talvolta, si fanno anche violente, come accade quando i due artisti si schiaffeggiano vicendevolmente fino a sfinirsi[216].

Negli anni Settanta, affianco a questo orientamento centrato sul corpo e sulla sperimentazione violenta dei suoi limiti, si sviluppa un secondo orientamento, una tendenza performativa più fredda e concettuale, che si esprime spesso in forme mediate dal video e dalla fotografia.

Inoltre, molti protagonisti della Body Art, fanno ricorso al travestimento, come a giocare con la propria identità ricercando personalità multiple.

In entrambe queste linee si collocano le azioni del duo inglese Glibert & George (1943 e 1942), che si propone al pubblico come "scultura vivente", ma usa spesso la fotografia come veicolo delle proprie performance in studio.

I loro *Photo pieces* sono sequenze fotografiche che vengono assemblate in diverse composizioni di significato. La serie *Dark Shadow*, 1947, ad esempio, ritrae gli artisti nella penombra del loro studio, circondati da frammenti di ombre e strane macchie difficilmente identificabili, che conferiscono all'atmosfera una nota di angoscia.

La fotografia, in questo caso, non è uno strumento di documentazione, ma un mezzo usato nella piena consapevolezza delle sue possibilità[217].

Orientata alla pratica del travestimento è, invece, la performance *Underneath the Arches*, del 1969, presentata per la prima volta alla St. Martin's School of Art di Londra e replicata più volte in

215 MoMA, *Imponderabilia*, «https://www.moma.org/audio/playlist/243/3119», (12.03.2025).
216 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 432.
217 *Ivi*, p. 434.

diverse gallerie. I due artisti si trovano in piedi su un tavolo, rivestiti di vernice bronzea e in abbigliamento tradizionale, contrapposto agli abiti lacerati del mondo giovanile. Uno di loro tiene in mano dei guanti, l'altro un bastone da passeggio, oggetti con cui gli artisti assumono pose statiche e composte, canticchiando una canzone popolare che proviene da un impianto audio ai piedi del tavolo. Al termine del motivo, replicato per ore, i due si scambiano gli oggetti assumendo un'altra posizione.

Essi si presentano come "mimi di se stessi" e, attraverso azioni quotidiane e ripetitive, fanno della loro stessa vita una performance prolungata.

Negli anni Ottanta e Novanta, la fotografia si abbina al fotomontaggio e all'editing digitale, e i due artisti passano dalla realizzazione di performance destinate alla macchina fotografica, a una produzione che esplora tematiche forti, come la sessualità e la morte, con l'ambizione di realizzare un'arte per tutti[218].

Estremamente orientati agli scatti fotografici sono, anche, i travestimenti dell'artista svizzero Urs Lüthi (1947), e dell'italiano Luigi Ontani (1943). Il primo, utilizza la fotografia realizzando scatti glamour e alla moda, in cui indossa delle maschere per liberare se stesso e gli altri dai limiti imposti dalla coscienza. Un esempio è lo scatto in bianco e nero del 1973, *Questo è su di te*; il secondo, rinuncia alla propria identità per interpretare figure mitologiche e classiche, ma anche personaggi storici e divinità, come accade nella fotografia *Leda e il cigno* del 1975[219].

Infine, travestitismo e make up sono motivi conduttori dell'opera di Bruce Nauman (1941), artista americano che realizza diverse performance in studio, per la telecamera, con l'obiettivo di studiare il suo rapporto con lo spazio fisico e mentale. Egli cammina o danza lungo perimetri disegnati, assume posizioni anomale, altera il colore della propria pelle o di parti del corpo. In *Autoritratto come fontana*, realizzato tra il 1966 e il 1967, si ritrae a dorso nudo, con le braccia alzate e i palmi aperti, mentre dalle labbra socchiuse esce un arco realizzato con l'acqua, a imitazione delle statue nude che si trovano nelle fontane decorative; l'artista e l'opera d'arte divengono la stessa cosa[220].

218 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 289.
219 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 434.
220 Whitney Museum of American Art, *Bruce Nauman, Self Portrait as a Fountain*, «https://whitney.org/collection/works/5714», (12.03.2025).

Nauman ricorre anche alla videoinstallazione, seguendo la tendenza approfondita precedentemente, che vede negli anni Settanta un momento di esplorazione del video, considerato come mezzo economico, semplice e libero da costrizioni del mercato dell'arte. Gli artisti lo utilizzano per inoltrarsi in territori inesplorati e con modalità anche molto differenti fra di loro.

In questi anni la videoinstallazione viene utilizzata per rendere lo spettatore protagonista dell'opera, attraverso la rappresentazione di uno spazio simulato, anticipando i moderni sistemi di videosorveglianza.

In *Video Corridors*, Nauman colloca uno schermo in corridoi claustrofobici; il display proietta ciò che viene ripreso dalla telecamera posta all'ingresso del corridoio. Quando lo spettatore entra sperimenta la situazione di vedere se stesso nello schermo, come se si vedesse dall'esterno, attraverso lo sguardo degli altri[221].

In questa vastissima produzione esiste un versante di azione al femminile, nel quale occupano ampio spazio le artiste Gina Pane e Marina Abramović, i cui contenuti sono già stati approfonditi in precedenza. Insieme a loro, altre personalità avviano riflessioni sul corpo, strettamente connesse alla sensibilità che la donna sviluppa nelle proprie esperienze di vita.

Pioniera di questa tendenza è l'artista, di origine tedesca naturalizzata americana, Eva Hesse (1936-1970), la quale avvia una sperimentazione con materiali come il lattice, la fibra di vetro e la plastica utilizzandoli, come mai prima, per la scultura. In un periodo in cui l'America è pervasa da tendenze minimaliste, Hesse sceglie di lavorare in maniera differente, sostituendo alla rigidità dei volumi geometrici, privi di segni visibili di lavorazione e con superfici lisce tipiche della produzione industriale, nuove forme che si ammorbidiscono, rendendosi simili alla natura umana, a elementi organici e a corpi femminili[222].

Replica Diciannove III, è un'opera del 1968, composta da diciannove forme traslucide che allentano, appunto, i principi della ripetizione seriale, presentando motivi irregolari. Le unità sono simili tra loro per dimensioni e forma, ma nessuna di loro è esattamente uguale.

221 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 436.
222 G. DORFLES, E. PRINCI, A. VETTESE, *Civiltà d'arte*, p. 289.

La fibra di vetro, utilizzata per l'opera, è un materiale che deteriora con il tempo e l'artista, consapevole di questa fragilità, sottolinea il parallelismo con la vita e l'arte: anch'esse non durano[223].
Non lontana da questa esperienza è l'opera di Louise Bourgeois (1911-2010), artista francese naturalizzata americana, che si serve dell'arte per indagare il rapporto tra una persona e il suo corpo, facendo confluire nella sua produzione tematiche legate alle relazioni familiari, viste come flussi che passano attraverso la corporeità.
È in particolare un evento, la relazione che il padre porta avanti con un'altra donna, a rimanere come costante nel corso della vita dell'artista in cui, questo tradimento, insieme a temi come la solitudine, la gelosia, la rabbia e la paura, confluiscono nella sua produzione.
Distruzione del padre[224], del 1974, è un'istallazione artistica realizzata all'interno di una stanza buia, illuminata solo da una luce rossa. Al centro, sgabelli e tavolo sono circondati da forme organiche sparse che ricordano parti del corpo e che, l'artista, lavora a partire da materiali quali il gesso, la stoffa e la plastica, restituendo una sorta di banchetto umano[225].
Negli anni Settanta, dunque, le artiste lavorano con questi temi facendo del proprio corpo un mezzo di espressione, gettando le basi per la sua liberazione da un passato di rappresentazione passiva che, in maniera del tutto non esauriente, vale la pena di analizzare. In un mondo dell'arte caratterizzato da forte maschilismo, le artiste scelgono di auto affermarsi in modo radicale e collettivo.

3.2 Il corpo della donna nell'arte

Fino al XIX secolo, il corpo assume nell'arte due ruoli principali: o rappresenta una figura mitologica, biblica o storica, oppure si presenta come il ritratto di una persona contemporanea di importanza. In entrambi i casi, la rappresentazione del corpo viene idealizzata, allontanandosi da una ricerca di verosimiglianza.
È, in particolare, il nudo femminile a essere sottoposto a processi di oggettivazione, spesso trattato

223 MoMA, *Repetition Nineteen III*, «https://www.moma.org/collection/works/81930?sov_referrer=theme&theme_id=5124», (12.03.2025).
224 Glenstone, *The destruction of the father*, «https://www.glenstone.org/artworks/the-destruction-of-the-father », (13.03.2025).
225 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 289.

come simbolo di bellezza classica o rappresentato per appagare i sensi della natura.

Se da un lato, la tradizione si concentra su ciò che viene ritratto, restituendo corpi perfetti, dall'altro lato si diffonde, nell'Ottocento, la corrente del Realismo, che pone la propria attenzione al modo in cui i soggetti vengono rappresentati, trasformando le immagini di donne in ritratti della loro autenticità; una rappresentazione più naturalistica del corpo viene sostenuta, anche, dalla nascita della fotografia.

Nel corso del Novecento, prima con le suffragiste di inizio secolo, successivamente con le femministe degli anni Settanta, il corpo della donna si sottrae dall'essere oggetto passivo di pittura e scultura, per mostrarsi in un modo del tutto nuovo, a testimonianza della propria emancipazione, non senza pulsioni, desideri e fragilità[226].

L'artista, sotto questa nuova prospettiva, mostra di esercitare un controllo totale sul proprio corpo, che diviene strumento di rappresentazione, libero da vincoli normativi e autoritari. Un paesaggio, che riporta gli effetti delle proprie azioni, è il corpo di Kira O'Reilly (1967) durante la performance *Succour*[227]. Questa artista irlandese si applica una griglia di nastro adesivo su busto e gambe, praticando incisioni con il bisturi in ogni riquadro ricavato. Al termine, si toglie il nastro mostrando un corpo decorato dai tagli. La ferita inflitta sottolinea la volontà di disvelarsi, rimuovendo un rivestimento -la pelle - paragonabile alle forme di controllo, che occultano l'interiorità.

A scardinare l'aspirazione alla perfezione, tipica della ritrattistica tradizionale, vi è la performance di Vanessa Beecroft (1969), *VB 56*[228], del 2005, in cui l'artista mette in scena una serie di bellezze nude, magre e slanciate. La bellezza idealizzata delle sue "girls", così chiama le modelle di cui si serve, lascia spazio, nel corso delle installazioni, che durano alcune ore, a corpi che si afflosciano visibilmente, contraddicendo l'immagine iniziale di perfezione[229].

Alcune artiste, inoltre, da un lato sfruttano l'aspetto di imprevedibilità delle performance, dall'altro lato espongono il proprio corpo per mostrarne la vulnerabilità, riflettendo una situazione di disagio che da una sola persona rimanda a una situazione collettiva più ampia e preoccupante.

226 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, pp. 3-4.
227 Kira O'Reilly, *Videos of performance work s from early 2000s*, «https://www.kiraoreilly.com/news/2022/2/16/videos-added-to-archive-videos-of-performance-works-from-early-2000*s*» , (13.03.2025).
228 Vanessa Beecroft, *VB 56*, «https://vanessabeecroft.com/vb56», (13.03.2025).
229 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 37.

È il caso della performer Regina José Galindo che in *Chi può cancellare le tracce?*, del 2003, immerge i piedi in un catino pieno di sangue umano, lasciando la scia delle sue impronte dei piedi dall'edificio della Corte Costituzionale di Città del Guatemala al vecchio Palazzo nazionale, come forma di denuncia per le migliaia di civili assassinati dall'esercito durante gli anni di guerra civile[230].
Sulla stessa condizione umana, riflettono i lavori di Marina Abramović, approfonditi nel paragrafo precedente. Un ulteriore aspetto della sua arte è il riferimento alle filosofie orientali, con le quali l'artista cerca di rimuovere il conflitto tra il corpo e lo spirito generato dalla scienza occidentale.
Abramović sottopone il proprio corpo a dolorosi rituali simbolici e, avvicinandosi alla soglia del dolore, tenta di rimuovere la paura della morte, della sofferenza e di quanto possa rappresentare un limite per il corpo e la mente[231]. È ciò che accade nella performance *Lips of Thomas*, in cui si incide la pancia con una lama di rasoio, disegnando una stella, successivamente si sdraia su un crocifisso di ghiaccio e infine si infligge delle frustate[232].
L'artista resiste pubblicamente al dolore ritualizzato come sfida, verso le convenzioni sociali e le ingiustizie.
Uno sguardo all'Oriente, inoltre, proviene dalle donne che, all'inizio degli anni Novanta, portano nella scena dell'arte, l'instabilità sociopolitica dell'area mediorientale, che riguarda da vicino il proprio popolo; fra queste, l'iraniana Shirin Neshat e la palestinese Mona Hatoum.
Shirin Neshat (1957) rimane bloccata negli Stati Uniti, dove studia arte, dalla rivoluzione islamica in Iran. L'evento segna la sua produzione che, da quel momento, si concentra sull'Islam e sul ruolo della donna nella società islamica.
Il suo corpus di opere più celebre, *Donne di Allah*, si compone di una serie di stampe fotografiche in bianco e nero che ritraggono donne avvolte nello hijab, il velo tradizionale islamico, quasi sempre armate. Molto spesso, sul corpo di queste donne, o sullo sfondo su cui posano, compaiono eleganti scritte in lingua farsi, come accade in *Cercando il martirio # 1*, del 1995 e *Fedeltà alla veglia*, del 1994. Il tono raffinato delle immagini non deve trarre in inganno: l'Islam, infatti, ritiene la

230 Regina José Galindo, *Chi può cancellare le tracce?*, «https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/», (13.03.2025).
231 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, pp. 41-42.
232 Guggenheim New York, *Lips of Thomas*, «https://www.guggenheim.org/artwork/5176», (13.03.2025).

riproduzione del corpo umano un atto sacrilego, così come l'esposizione del corpo femminile e della sua bellezza[233]. Lo spettatore viene disturbato dalla combinazione di armi e velo nero, che l'artista utilizza per dare una dichiarazione di grande forza sul tema della condizione femminile in Iran e sulla resistenza all'oppressione[234]. Oltre alla fotografia, Neshat lavora anche con il video e il cinema; nel 2009, l'artista, ottiene il Leone d'Argento alla Mostra del Cinema di Venezia, con un lungometraggio dal titolo *Donne senza uomini*.

Unita da un destino comune, Mona Hatoum (1952), è costretta a fermarsi a Londra, dove studia, per la guerra civile in Libano. Inizia, così, un'attività insieme poetica e politica che insiste su temi quali la vulnerabilità e la sofferenza, la violenza e la paura, il tempo e lo spazio. Molti suoi lavori hanno a che fare con la provvisorietà del mondo, un argomento chiave per un popolo, come quello palestinese, che da decenni si trova a lottare per definire un confine al proprio stato.

In alcune opere Hatoum si serve di elementi ricondotti al mondo domestico femminile, utilizzandoli in una chiave poetica: in *Grattugia paravento*, del 2002, una monumentale grattugia in acciaio assume la forma di un paravento, a indicare che, oggetti riconducibili alla posizione della donna nella famiglia, come la grattugia, o funzionali alla protezione della sua intimità, come il paravento, sembrano rivelarsi invece strumenti di repressione e di violenza. In *Hot spot*, opera di cui realizza più versioni, viene ricreata una mappa del mondo che prende vita a partire da una griglia di acciaio, sulla quale l'artista monta un tubo al neon tremolante, a sottolineare l'instabilità del nostro pianeta[235].

Il confronto con un corpo "diverso" ha rappresentato una strategia, impiegata dalle artiste femministe negli anni Settanta, per demolire una serie di concetti, come quelli di razza e genere.

Le etichette, per quanto specifiche esse siano, non possono essere un contenitore adeguato alle infinite differenze all'interno dei gruppi. Il corpo, in questo senso, diviene il simbolo con cui si esprime l'individuo nella società, luogo in cui esplorare il suo rapporto con le masse e con l'alterità[236].

233 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 498.
234 S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 12.
235 White Cube, *Hot Spot III*, «https://www.whitecube.com/artworks/hot-spot-iii?edition&_gl=1*12tnx5j*_up*MQ..*_ga*MjAxMjM0NjE2MS4xNzQxOTMxMzQ3*_ga_69SWDNXKNM*MTc0MTkzMTM0NC4xLjAuMTc0MTkzMTM0NC42MC4wLjA.», (14.03.2025).
236 S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, pp. 77-78.

L'artista ceca Veronika Bromová (1966), dal senso di identificazione che prova nei confronti degli orsi polari dello zoo di Central Park a New York, come lei outsider culturali lontani dal proprio habitat naturale, realizza la performance *Zemzoo*, nel 1998.

L'artista avvolge il proprio corpo nel nastro adesivo e, mettendosi in posa davanti a una superficie riflettente, prende il nudo tradizionale e lo trasforma in un "altro" deforme, come una sorta di esemplare da guardare in esposizione.

Il senso di spaesamento è rappresentato da un corpo che è stato, attraverso le fasciature, privato del proprio potere[237].

Il lavoro di Catherine Opie (1961), fotografa americana, restituisce invece uno spaccato della realtà di un gruppo di minoranza, attraverso una serie di scatti fotografici, che realizza durante un viaggio itinerante negli Stati Uniti, ad alcune coppie lesbiche. I soggetti, in pose formali tipiche della ritrattistica tradizionale, mettono in scena la propria identità attraverso il corpo e le sue appendici: tatuaggi, abbigliamento ed effetti personali. Fra i diversi scatti, *Melissa & Lake, Durham, North Carolina*, del 1998[238].

Infine, un lavoro di rilevanza in questa direzione, è quello dell'artista e attivista sudafricana Zanele Muholi (1972), che dedica alle donne lesbiche di colore del suo paese, una serie di scatti intimi.

In *Id Crisis*, del 2003, cattura il momento in cui, una donna africana, si fascia il seno. La scena domestica rappresenta il tentativo dell'artista di elevare la vita di questa minoranza, illuminando l'intimità di un atto che invita a riflettere sulla categoria di genere[239].

Per quanto riguarda la tematica del corpo tuttora, le artiste, sentono l'esigenza di occuparsi del nudo, per sfidare le convenzioni e proclamare coraggiosamente la propria femminilità, condannandone un uso sessualizzato ancora fortemente presente.

A sottolineare l'aspetto umano, allontanandosi dalle forme di spettacolarizzazione del corpo femminile, vi sono gli scatti dell'artista Melanie Manchot (1966), la quale ritrae la madre che posa senza abiti davanti a una serie di paesaggi.

---

237 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, pp.82-83.

238 Tate, *Melissa & Lake, Durham, North Carolina,* «https://www.tate.org.uk/art/artists/catherine-opie-4641», (14.03.2025).

239 Hood, *Id Crisis*, «https://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/2006.42» , (14.03.2025).

Manchot si oppone al relegamento nell'invisibilità di un corpo che invecchia, creando un collegamento fra arte ed esperienza vissuta. La serie, *Liminal Portraits*, realizzata tra il 1999 e il 2000, invita ad accettare un corpo che non si conforma più alla perfezione; la donna gioca con le pose in luoghi che la collocano in uno spazio di confine tra pubblico e privato[240].

L'esaltazione della femminilità è, certamente, una costante nell'opera di Ursula Martinez, che lavora tra la performance, il teatro e lo spettacolo di varietà. L'artista mette in scena uno spettacolo che si serve di un trucco di magia attraverso il quale fa apparire e scomparire un fazzoletto; durante l'atto coreografato, della durata di cinque minuti, Martinez gioca con il proprio corpo fino a essere completamente nuda[241].

L'opposizione a un uso sessualizzato del corpo femminile arriva, invece, da un'opera come *Corporealities*[242], dell'artista slovacca Dorota Sadovská (1973), che attraverso una serie di scatti fotografici compie un processo di demistificazione e astrazione dei propri seni, trattati come materia scultorea e non come oggetto di desiderio[243].

La storia delle performance ha spesso messo in luce un tipo di sperimentazione violenta, che impone resistenza al dolore e il continuo superamento dei propri limiti, tratti funzionali a veicolare un contenuto di impatto; questo paragrafo ne riporta alcuni esempi. Ciò che emerge, è, il confine sottile fra controllo e non controllo. Nella sezione successiva si cercherà di indagare questa complessa tematica, analizzando come le pratiche artistiche rappresentino un luogo di rivelazione del tessuto di norme, regole e consuetudini che esercitano forme di controllo sulle nostre vite e, al tempo stesso, momenti per aggirarle, piegarle, contraddirle.

240 Melanie Manchot, *Liminal Portraits*, «http://www.melaniemanchot.net/category/liminal-portraits/» , (14.03.2025).
241 Ursula Martinez, *Hanky Panky*, «https://ursulamartinez.com/project/hanky-panky/» , (14.03.2025).
242 Artbase, *Dorota Sadovská*, «https://artbase.kunsthallebratislava.sk/en/umelec/8853», (14.03.2025).
243 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 14.

3.3 Il tema del controllo nella Performance

La parola controllo affonda le proprie radici nel Medioevo, dove viene utilizzata in riferimento alla contabilità; da mezzo per registrare e conservare documenti importanti, questo termine acquisisce una nuova forma, finendo per stabilire il "corretto" o "normale" svolgimento di molteplici attività e forme di esperienza di singoli organismi, gruppi o intere società.

Occorre, però, non confondere il controllo con una forma di costrizione totale, in quanto, farne buon uso su un ambiente significa essere in grado di selezionare le caratteristiche che consentano di reagire nella maniera più adatta per modificare la propria prestazione; in questa accezione, "avere il controllo" diviene sinonimo di libertà e autonomia.

In particolare nella modernità, facciamo esperienza di una serie di contraddizioni che, da un lato, ci vedono sopraffatti da organizzazioni burocratiche che hanno potere sulle nostre vite, dall'altro lato, ci spingono a lottare per esercitare un controllo sulle nostre azioni, per autodeterminarci.

Non può esservi, per sopravvivere, una certa dose di controllo, senza un certo grado di indeterminatezza. Infatti, attenersi esclusivamente alle caratteristiche controllate, può rappresentare un pericolo, quello di rendersi ciechi di fronte al nuovo, al cambiamento.

Appare così evidente, la necessità di una relazione di complementarità fra controllo e non controllo che, come vedremo, è ben sintetizzata nelle pratiche artistiche[244].

3.3.1 Il ruolo dell'arte

Il complesso rapporto fra le regole e l'indeterminatezza della vita, nelle sue infinite declinazioni, è messo in luce nelle opere d'arte e nelle pratiche artistiche. Questo legame consente all'opera di svilupparsi attraverso il bilanciamento di due componenti: da un lato, l'intelletto e la sua capacità di controllo; dall'altro lato l'immaginazione. Il risultato è un'opera che comunica concetti esistenti e, al tempo stesso, ne produce di nuovi, avviandoci a una comprensione più ricca.

Le opere d'arte mettono in mostra le nostre pratiche operative di pensare, parlare e fare immagini; grazie a questo, l'arte consente di comprendere come siamo organizzati, ci mette in mostra,

244 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, p. 14-16.

svelandoci a noi stessi[245].

Essa agisce rimuovendo gli strumenti dai loro contesti e, così facendo, li rende strani, riportando alla luce le modalità della loro integrazione, che erano state date per scontate.

Un'opera d'arte è anch'essa uno strumento, inteso come l'insieme di attività organizzate e le tecnologie che interessano la vita quotidiana; ciascuna attività non viene svolta né a un livello interamente fuori dal nostro controllo, né a un livello personale completamente disponibile al controllo. L'arte ha la capacità di far emergere questo livello intermedio, mettendolo "in mostra", permettendo così che possa essere perlustrato e indagato.

Le pratiche artistiche mettono in atto regole, spesso ne istituiscono di proprie e, talvolta, mirano a sospendere il controllo esercitato dalle tecnologie in cui siamo immersi, ad aggirarlo, a giocare con i suoi meccanismi per eluderli, esplorarli, mostrarli; in questo le arti sono alleate, perché ci rivelano l'essenza della vita indicando, anche, i limiti del diritto.

Se da un lato le immagini dominano le nostre attività, dall'altro lato ci forniscono gli strumenti di cui abbiamo bisogno per liberarci dal loro controllo e allenarci a generarne sempre di diverse.

In questo modo, l'arte ci emancipa dall'organizzazione e dalla regolamentazione imposte dalle tecnologie aprendo uno spazio di sperimentazione.

Mentre la tecnologia serve a degli scopi, l'arte mette in discussione quei determinati scopi, valori, quelle regole e convenzioni che ne rendono possibile l'uso[246].

3.3.2 Casi studio

Rispetto al tema del controllo, vi sono due casi appartenenti all'ambito della performance, che possono essere presi in considerazione per la loro capacità di sintetizzare quando detto fino ad ora.

Il primo, riguarda l'artista taiwanese, naturalizzato statunitense, Tehching Hsieh (1950) che, a partire dalla fine degli anni '70, ha realizzato una serie di straordinarie performance della durata di un anno.

Un anno di isolamento in una gabbia senza alcuna comunicazione: *Cage Piece*, 'performance della gabbia'; un anno in cui timbra un cartellino da operaio nel suo studio ogni ora: *Time Clock Piece*,

245 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, p. 52.
246 *Ivi*, pp. 53- 56.

ìperformance del cartellino'; un anno trascorso a vivere senza alcun riparo per le strade di Manhattan: *Outdoor Piece*, 'performance all'aperto'; un anno in cui si lega all'artista Linda Montano: *Rope Piece*, 'performance della corda', e infine, un anno di totale astensione dalle attività artistiche: *No Art Piece*[247].

Dalle performance di Hsieh emerge quell'intreccio tra la vita quotidiana, la sua tessitura di regole giuridiche e sociali, e le relazioni con diverse forme di controllo e di perdita di controllo.

Nella prima, realizzata fra il 1978 e il 1979, l'artista stabilisce, mediante dichiarazione redatta, di trascorrere un anno in una gabbia di legno collocata nel suo studio, senza conversare, leggere, scrivere, ascoltare la radio o guardare la televisione. Un amico, poi, si sarebbe occupato del cibo e della pulizia del vano.

Questa performance nasce dalla dolorosa consapevolezza di Hsieh che la sua vita di immigrato clandestino a New York consiste nel "perdere tempo"[248].

Nella seconda, del 1980-1981, l'artista dichiara di timbrare, ogni ora, un cartellino nel suo studio, per poi abbandonare, subito dopo, la stanza. Ciò implica che, per un anno intero, tale meccanismo gli avrebbe impedito di allontanarsi dallo studio o di dormire per più di 59 minuti[249].

La terza One Year Performance, realizzata tra il 1981 e il 1982, prevede di vivere all'aperto, senza un riparo di qualsiasi genere, compresi i mezzi di trasporto[250].

La successiva, realizzata nel 1983-1984, vede la partecipazione dell'artista Linda Montano. Ciascuno dei due artisti si impegna a rimanere unito all'altro da una corda di circa 240 cm, legata intorno alla vita, senza mai toccarsi[251].

Nell'ultima, del 1985-1986, Hsieh si allontana dall'arte, non la fa, non la guarda e non ne parla[252].

Se osservate dall'esterno, queste quattro performance potrebbero essere ricondotte alla prospettiva

247 Tehching Hsieh, *Biografia*, «https://www.tehchinghsieh.net/biography », (15.03.2025).
248 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1978-1979*, «https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1978-1979», (15.03.2025).
249 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*, «https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1980-1981», (15.03.2025).
250 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1981-1982*, «https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1981-1982», (15.03.2025).
251 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1983-1984*, «https://www.tehchinghsieh.net/artlife-oneyearperformance1983-1984 », (15.03.2025).
252 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1985-1986*, «https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1985-1986 », (15.03.2025).

univoca del controllo. Sembrano generate da un impulso verso quest'ultimo.

Tuttavia, prevedere una serie di regole che generino una cornice rigida entro la quale agire, è differente dall'applicarle; metterle in atto quotidianamente, per un anno, produce molto più di quanto possa essere previsto o di quanto sia soggettivamente controllabile.

Il Cage Piece si manifesta come un controllo sullo spazio abitabile, sui contatti con l'esterno, ma anche su possibili attività e occupazioni, come ogni forma di intrattenimento o di informazione, dalla lettura all'ascolto di notizie. Nel Time Clock Piece il tipo di controllo che viene messo in atto è quello orario previsto da molti lavori subordinati in cui si è obbligati a registrare l'inizio e la fine del turno di lavoro. Hsieh esaspera questo regime.

L'Outdoor Piece, sembra spostarsi sul polo opposto. Rinunciando a ogni riparo, Hsieh rinuncia a ogni forma di controllo sulla propria esistenza, consegnandosi agli imprevisti di una città come New York. Egli firma un contratto per la performance, che lo vincola a esporsi alla perdita di controllo sulla propria vita quotidiana.

Il Rope Piece lo lega a una persona estranea, con cui deve negoziare scelte, tempi, attività, e condividere un'intimità che gli sottrae gran parte del controllo su sé stesso e sulla propria vita.

Infine, nel No Art Piece, Hsieh indaga i limiti della soggettività moderna attraverso l'esercizio di una "azione di inazione", privandosi della possibilità di fare arte.

Il controllo è, quindi, quello autoimposto su noi stessi, o quello esercitato su tutti noi dai ritmi di lavoro, sui migranti e sugli homeless da apposite leggi, e la mancanza di controllo, è invece legata, al tempo che scorre, alle leggi della natura, al sistema sociale e alla sua organizzazione.

Ciascuna performance, dunque, mette in luce una complessità che sfida una possibile lettura univoca.

Prevedere e creare le condizioni, per dare uno spazio e un tempo a ciò che non può essere controllato, anche attraverso rigide delimitazioni, è quanto deve accadere in qualsiasi opera d'arte riuscita, che non può essere semplice illustrazione di regole, ma luogo di manifestazione dei complessi intrecci della vita quotidiana[253].

253 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, pp. 67-69.

Il secondo caso è quello dell'artista svizzero Thomas Hirschhorn (1957), il quale ha costantemente cercato di abbassare la soglia del controllo nella creazione dei suoi lavori e nel pubblico.

In particolare, la sua produzione si concentra sulla tecnica del collage, presente fin dai suoi esordi e culminante in una serie di lavori, realizzata tra il 2015 e il 2017, intitolata Pixel-Collage.

I collage sono una preoccupazione costante di Hirschhorn, il quale ne evidenzia alcune caratteristiche: la tecnica semplice, che non richiede particolari competenze professionali; l'implicazione immediata che hanno sullo spettatore; la resistenza nei confronti del mondo dl consumo e, infine, l'obiettivo a cui mirano, che coincide con la missione dell'artista stesso: mettere insieme ciò che non può essere messo insieme.

La totalità a cui rimanda il singolo collage è indeterminata e presentabile solo come imperfetta e frammentata. A differenza dell'utilizzo che ne fa ogni tendenza totalitaria, la quale ha la pretesa di controllare l'incontrollabile, l'arte di Hirschhorn in questo senso è antitotalitaria: ci fa sentire la totalità in cui siamo immersi, ma ci fa sentire anche tutto ciò che ci sfugge, ci supera da ogni parte, e non è in nostro controllo, mettendoci in gioco nella precarietà e frammentazione in cui viviamo.

Hirschhorn chiama "iconiche" quelle immagini che pretendono di fornire il senso unitario di un evento, di ricondurlo a una misura consensuale, trattenendo nell'invisibilità le differenze e le dissonanze, e dunque manipolando i fruitori[254].

Mostrare anche i lati oscuri del mondo che condividiamo significa, per l'artista, resistere ai fatti e quindi non rimanere schiacciati sull'informazione e sull'opinione del giorno.

Egli, appunto, denuncia la riduzione a "fatti" di quel che accade come meccanismo per non toccare la verità, mentre resistergli è un modo per toccarla.

Il collage ha caratteristiche di resistenza in quanto sfugge al controllo, alle intenzioni, alle idee e agli scopi di chi lo realizza, per generare effetti imprevisti su chi lo sperimenta.

Inoltre, Hirschhorn dichiara che realizzare un collage ha sempre a che fare con l'agire senza testa e, con questo, egli non intende agire a caso o senza orientamento ma, piuttosto, lavorare in un regime di basso controllo, rifiutarsi di controllare, porsi in un basso livello come chi si sente sopraffatto, inadeguato o rassegnato.

254 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, pp. 109-111.

È solo attraverso la rinuncia a un controllo riflessivo che è possibile fare spazio all'imprevisto e all'irruzione di una realtà non dominata da intenzioni e previsioni predeterminate[255].

Il lavoro di Hirschhorn è da considerarsi, altresì, ostile all'arte *site specific* e a quella partecipativa.

Egli promuove un atteggiamento non esclusivo, rivolgendosi non solo al pubblico del mondo dell'arte, ma soprattutto a persone che ne sono estranee, in luoghi periferici, decentrati e degradati.

Nel corso degli anni, Hirschhorn ha creato più di settanta opere nello spazio pubblico, mettendo in discussione l'autonomia, l'autorialità e la resistenza di un'opera d'arte, e affermando il potere dell'arte di toccare e trasformare l'altro[256].

La serie *Pixel-Collage* si compone di collage di dimensioni piccole e grandi in cui vengono accostati due tipi di immagini: immagini tratte da riviste patinate, foto di moda e pubblicità, e immagini di corpi straziati o distrutti, per lo più scaricate da internet[257].

Pratica comune ai media come la stampa, la TV e le piattaforme digitali è la copertura di dettagli legati ai resti umani, attraverso sfocature o pixel che rendono irriconoscibili porzioni dell'immagine.

Hirschhorn inverte questa pratica; a essere coperti sono i corpi delle modelle e gli elementi glamour dei grandi marchi, mentre i copri straziati vengono mostrati apertamente.

Egli agisce, in un gesto di ribellione e denuncia, facendo l'opposto di ciò che è ritenuto socialmente accettabile e mostrando l'orrore che coesiste con il mondo della bellezza e del lusso, ma ne è il rovescio.

Per quanto riguarda il tema del controllo, anche nel lavoro di Hirschhorn, troviamo una perfetta sintesi dei due poli.

Le immagini delle riviste patinate, delle pubblicità, delle foto di moda con splendide modelle esigono il massimo del controllo: da parte del fotografo, della produzione e postproduzione dell'immagine, e da parte della modella, che recita al fine di mostrare spontaneità e disinvoltura.

A sua volta, la fotografia commerciale è dettata dai desideri del pubblico, che essa stessa contribuisce a creare.

Dall'altro lato, le foto che Hirschhorn accosta a queste immagini sono il frutto di diversi tipi di

255 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, p. 112.
256 Thomas Hirschhorn, *Breve biografia*, «https://www.thomashirschhorn.com/short-bio-english/», (18.03.2025).
257 Thomas Hirschhorn, *"Pixel-Collage"*, «https://www.thomashirschhorn.com/pixel-collage-2/», (18.03.2025).

incontrollabilità: in chi le ha scattate non c'è una ricerca formale, ma solo l'urgenza di testimoniare qualcosa di terribile. Inoltre, i soggetti fotografati, perdendo la vita, hanno completamente perso il controllo su sé stessi e, quindi, anche la padronanza della propria immagine, che vi è, invece, solitamente di fronte a un obiettivo fotografico[258].

Così, in *Pixel-Collage*, il massimo controllo viene messo a contatto con una situazione di estrema e definitiva perdita di controllo.

Operazioni di questo tipo si oppongono all'invisibilità e, soprattutto, mirano a rendere manifesta l'incommensurabilità degli elementi che appartengono al nostro mondo, mettendoci sotto gli occhi dimensioni che solitamente agiamo, senza accorgercene; ciò che emerge è una visione del mondo, fino a quel momento celata dietro al consenso generale di ciò che sia accettabile vedere.

In altre parole, questi collage mettono in mostra molteplici sfaccettature del rapporto incommensurabile tra controllo e non controllo. Questo rapporto non può essere reciso, in quanto è un aspetto essenziale di quel che siamo[259].

258 S.VELOTTI, *Sotto la soglia del controllo*, pp. 119-120.
259 *Ivi*, pp. 140-141.

3.4 Il Postumano e l'intervento della tecnologia

Tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta, il linguaggio dell'arte entra in contatto con nuove istanze di carattere filosofico, morale, antropologico, sociologico e culturale intorno al rapporto tra uomo e natura. Tale incontro è suggerito, in particolare, dagli straordinari progressi della scienza biomedica che, nell'arco di due decenni, ha messo a punto tecniche quali la procreazione assistita, la manipolazione genetica, la realizzazione di protesi e organi artificiali sempre più complessi, la ricostruzione dei tessuti attraverso le cellule staminali.

La questione cruciale non è più solo la frammentazione dell'identità vissuta dall'uomo moderno, ma piuttosto la ricostruzione di un io non più soggetto all'evoluzione naturale, ma a una trasformazione molto più rapida e mediata dalla scienza. La società che si sta delineando è, quindi, una società nella quale la comunicazione diretta cede il passo a quella mediata.

Nell'ambito della ricerca artistica viene adottato il termine "Postumano" per definire pratiche molto diverse con mezzi e linguaggi eterogenei, ma che riflettono, attraverso un'inedita relazione con la tecnologia, una nuova concezione del corpo e dell'io[260].

Il termine *Post Human* nasce da una mostra del 1992 a cura di Jeffrey Deitch, nella quale si riuniscono i lavori di trentasei giovani artisti interessati all'avanzamento tecnologico, al pluralismo sociale ed estetico e alle nuove frontiere della trasformazione del corpo e dell'identità.

La mostra cattura un fenomeno sociale e scientifico in via di sviluppo, teorizzando un nuovo approccio alla costruzione del sé e all'interpretazione di ciò che definisce l'essere umano[261].

Fra gli artisti che ne prendono parte, un ruolo centrale nel Postumano, lo ha l'americano Matthew Barney (1967). Il suo esordio, verso la fine degli anni Ottanta, lo vede impegnato in alcune performance in cui esamina i temi della resistenza e della restrizione fisica, attraverso esercizi di sport estremo, mettendo spesso alla prova i limiti del proprio corpo durante il processo creativo.

Questo rappresenta il punto di partenza di un sistema poetico in cui sport, alchimia, chirurgia plastica e immaginario allegorico si fondono, trovando il loro culmine nel ciclo *Cremaster*, a cui Barney si dedica tra 1994 e 2002. Il progetto si compone di cinque video attorno ai quali si

260 V. TERRAROLI, *Arte 5*, p. 501.
261 Jeffrey Deitch, *Post Human*, «https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/post-human», (19.03.2025).

raccolgono una serie di disegni, stampe fotografiche e complessi set-installazioni, che consentono a Barney di sperimentare materiali plastici moderni. L'uso di protesi, maschere e costumi contribuisce a creare un immaginario simbolico affascinante e al tempo stesso straniante.

Un altro artista, il cui lavoro si è concentrato spesso sulla trasformazione del corpo umano o del suo feticcio più prossimo, il manichino, è lo scultore americano Charles Ray (1953)[262].

In *Family Romance*, del 1993, quattro manichini assumono le sembianze di una famiglia ma, la proporzione tra adulti e bambini viene messa in discussione, rimpicciolendo i primi e ingigantendo i secondi.

Il corpo umano, spesso violato, diviene lo specchio di una atroce condizione esistenziale oppure oggetto di un'evoluzione che mira ad adattarlo a un nuovo stadio dell'esistenza[263].

L'esperienza del Post Human è segnata, inoltre, dall'affermazione di una serie di personalità della cosiddetta Young British Art, giovani artisti che hanno studiato nelle scuole d'arte londinesi e che, negli anni Novanta, hanno raggiunto una grande notorietà grazie anche al supporto del pubblicitario e collezionista Charles Saatchi, che presenta e sostiene molti di loro nella propria galleria.

Fra gli episodi che li ha lanciati vi è la mostra *Sensation* del 1997, in cui la tematica del corpo viene esasperata, tanto da richiederne la censura in una versione successiva[264].

In particolare Damien Hirst (1965), ha spesso suscitato scandalo per la violenza visiva di alcune sue opere. Nel 1992 realizza *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (L'impossibilità fisica della morte nella mente di una persona che vive), che consiste in una serie di tre teche cubiche affiancate l'una all'altra, in acciaio e vetro, contenenti un vero squalo sospeso con le fauci spalancate. La vita viene "congelata" al suo massimo grado di tensione e di violenza, conferendo a quest'immagine un'efficacia simbolica che ne farà una delle icone del decennio[265].

Alla mostra *Sensation* fa clamore anche l'artista Marc Quinn (1964) con l'opera *Self*, realizzata nel 1991: un autoritratto in cui l'artista utilizza letteralmente il proprio corpo come materiale. Il busto, conservato in un refrigeratore, è modellato a partire dal proprio sangue, prelevato poco per volta[266].

262 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 305.
263 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 503.
264 G. Dorfles, E. Princi, A. Vettese, *Civiltà d'arte*, p. 306.
265 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 505.
266 Marc Quinn, *Self 1991*, «marcquinn.com/artworks/single/self-1991», (19.03.2025).

Un aspetto determinante degli anni Novanta è la straordinaria evoluzione delle nuove tecnologie. Mentre fino a quel momento, la tecnologia esistente consente di estendere le condizioni del corpo, sfruttando forze naturali o amplificando capacità umane, la tecnologia digitale di elaborazione delle immagini è in grado di riconfigurare completamente il corpo umano, a livello virtuale, confondendo le certezze e ponendo il dubbio che un'immagine corrisponda a un vero oggetto e a uno scenario reale.

Questa pratica è adottata dall'artista Paul Pfeiffer (1966), che riconfigura digitalmente le immagini abituali del nostro mondo, saturato dai media, per trasformarle in spettacoli mistici o misteriosi.

Accade in *Four Horsemen of the Apocalypse 6*, del 2001, in cui l'artista rimuove la palla dal filmato di una partita di pallacanestro: i giocatori sembrano compiere azioni astratte davanti alla folla che applaude. La rimozione digitale dell'oggetto che ci si aspetta, rende il gesto curiosamente mistico[267].

L'era tecnologica ha inoltre inaugurato un nuovo significato del termine *avatar*, che diviene il sostituto virtuale del corpo umano, in grado di eseguire comandi e sperimentare situazioni nel cyberspazio. Un esperimento interessante, da questo punto di vista, è rappresentato dalla serie *Reenactments* degli artisti Eva e Franco Mattes, conosciuti anche come 0100101110101101.ORG. Questo duo ricostruisce nella comunità online, dal titolo Second Life, una serie di performance di artisti quali Marina Abramović, Gilbert&George e Vito Acconci.

L'ambiente simulato ha la funzione di eliminare ogni rischio insito nelle performance originali, facendo sì che l'esperienza dal vivo, che può essere spiacevole, diventi un immaginario video del tutto controllabile[268].

Alcune fra le nuove tecnologie sono percepite come estensioni del corpo e dell'io comunicante, pertanto, influenzano la comprensione del modo in cui il corpo interagisce socialmente. I luoghi che si generano, virtuali e privi di confini, producono una nuova forma di interazione che, da un lato libera l'individuo da possibili limiti e inibizioni, dall'altro scardina il legame di fiducia su cui si fonda un reale rapporto interpersonale.

È l'artista Stelarc (1946) a rendersi vulnerabile a questa tendenza, nella performance *Ping Body*, del

267 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, pp. 128-129.
268 Eva e Franco Mattes, *Reenactments (2007-10)*, «https://0100101110101101.org/reenactments/» , (19.03.2025).

1995, in cui il lato sinistro del suo corpo è collegato a uno stimolatore muscolare a sei canali, che provoca movimenti involontari secondo le informazioni digitate, su un touch screen, dal pubblico situato in una posizione remota. Il particolare coinvolgimento implica per il pubblico, che durante la performance si trova a Parigi, mentre l'artista è a Lussemburgo, una responsabilità che induce inevitabilmente a provare.

Stelarc, inoltre, guarda alla tecnologia in maniera positiva, per la possibilità che dà all'uomo di adattarsi ed evolversi, aggirando il rischio di trasformarsi in un corpo obsoleto.

Per questo l'informatica diviene, per lui, una sorta di protesi; è quanto sperimentato nel progetto *Ear on arm*, in cui l'artista si fa trapiantare nell'avambraccio un terzo orecchio che, per mezzo di un microfono inserito all'interno, trasmette in internet quello che "sente", evocando un'idea di corpo dotato di estensioni e infiniti sensori[269].

Il timore legato al confine, sempre più labile, fra umano e non umano è ben sintetizzato in alcune opere che rappresentano ibridi di forme umane e tecnologiche; ne è un esempio *Cyborg* W5, dell'artista Lee Bul, una figura dall'aspetto minaccioso che ricorda un corpo-macchina.

Questa tendenza suggerisce che, oggi, le interazioni che fra le persone, i luoghi e le situazioni, devono necessariamente comprendere anche le entità tecnologiche che pervadono i nostri corpi e la nostra percezione[270].

Il tema dell'adattamento del corpo diviene centrale anche per artisti che criticano la bellezza idealizzata e le infinite metamorfosi alle quali può essere sottoposto un corpo, grazie ai recenti studi sulle tecnologie chirurgiche. La performer francese Orlan (1947) denuncia questa assurdità sottoponendo il proprio volto alla lama chirurgica. L'artista sceglie la parte del corpo maggiormente sottoposta ai trattamenti di bellezza invasivi, facendosi modificare la fronte sul modello della Gioconda di Leonardo da Vinci e il mento come la Venere di Botticelli. Le operazioni vengono filmate e documentate[271].

Se da un lato la tecnologia rappresenta il progresso, l'avanzamento verso una nuova dimensione nella quale l'essere umano si può distinguere proprio grazie a essa e alle sue molteplici applicazioni,

269 Stelarc, *The Internet Ear*, «http://stelarc.org/_.php#page/12», (20.03.2025).
270 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 141.
271 V. Terraroli, *Arte 5*, p. 502.

dall'altro lato, può accadere che questa scienza sfugga di mano, che si riveli nociva e che il suo utilizzo implichi un ridimensionamento delle competenze destinate all'uomo.

Gli sviluppi recenti, infatti, hanno fatto crescere il timore che la tecnologia possa sviluppare una forza vitale per proprio conto. Non mancano, in campo artistico, coloro che hanno mostrato un forte scetticismo, esasperando le conseguenze di tali cambiamenti.

L'artista John Isaacs (1968), ad esempio, rappresenta una società tecnologicamente viziata fino al punto della disfunzione nell'opera *Bad Miracle*, mostrando un corpo che subisce, in negativo, gli effetti di questi agi[272].

Nel corso del XX secolo, le conquiste in campo tecnologico hanno profondamente modificato la percezione che l'uomo ha dell'universo e la posizione che in esso occupa il corpo. Le relazioni fino a questo momento basate su una logica lineare, lasciano spazio alla frammentazione delle informazioni, che non solo rende tali connessioni maggiormente flessibili, ma anche estremamente fragili; tanto che, se da un lato la tecnologia ci consente di accedere a una grandissima quantità di informazioni, in grado di facilitare le nostre vite, dall'altro lato questo potenziale illimitato potrebbe travolgerci, se non si impara a gestirlo correttamente. Questo ha spesso generato un senso di incertezza che, però, va di pari passo con la convinzione di avere un maggiore controllo sulla natura e le sue trasformazioni, manipolate proprio per mezzo delle scoperte in campo tecnologico[273].

Gli artisti, così, prendono posizione, accogliendo questi avanzamenti tecnologici, che vengono introdotti all'interno delle loro opere, o esprimendo l'angoscia di fronte a una reale possibilità che tutto questo abbia implicazioni negative.

Ciò su cui occorre riflettere, anche a partire dalla produzione artistica, che affronta queste tematiche evidenziandone la complessità e trattando le differenti sfaccettature, è la necessità di prendere coscienza, in primo luogo, della profondità con cui le tecnologie permeano ogni aspetto delle nostre vite. L'arte diviene un veicolo per semplificare questa comprensione.

272 John Isaacs, *Bad Miracle 2002*, «http://www.johnisaacs.net/works/works_02_02.html», (20.03.2025).
273 S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, p. 153.

Conclusioni

Questa ricerca ha avuto come obiettivo centrale l'indagine del legame fra arte, media e corpo; tale rapporto si è ampiamente sviluppato nel corso del Novecento, secolo sul quale si è concentrato, in maniera quasi esclusiva, questo progetto.

A tale scopo, il lavoro si è basato sui più importanti movimenti artistici che si sono sviluppati nel corso del XX secolo e sull'immenso patrimonio che hanno lasciato, il quale ha certamente contribuito a delineare i caratteri generali del secolo stesso avviando, però, una sperimentazione che ancora oggi possiamo osservare da vicino.

Si fa riferimento alle Avanguardie storiche per la loro portata innovativa, per la capacità di andare oltre a ciò che fino a quel momento era stato pensato, creando una sorta di spartiacque con il passato. Anche da un punto di vista filosofico, si riconosce all'opera delle Avanguardie una rottura con la tradizione e una nuova apertura dell'arte. L'analisi del pensiero di Walter Benjamin ha permesso di evidenziare questo ruolo dell'arte, capace di giungere a un pubblico più ampio, in particolare attraverso il cinema; emerge, da questo, un rapporto che coinvolge la nascente tecnologia, mezzo di espressione artistica, e lo spettatore, che con il proprio corpo si rende partecipativo.

Un'ulteriore indagine approfondita è legata alla seconda metà del secolo che, da un punto di vista artistico, si articola di continui rimandi alle Avanguardie storiche; le Neoavanguardie sperimentano sulle basi poste dalle prime.

La partecipazione del pubblico, cominciata con le serate dadaiste al Cabaret Voltaire, o alle serate futuriste organizzate da Filippo Tommaso Marinetti, si trasforma, soprattutto grazie all'intervento della tecnologia, in interattività. Lo spettatore, dotato di potere e di una responsabilità, assume un ruolo attivo che gli consente di sperimentare egli stesso, divenendo parte fondamentale nel processo di creazione dell'opera o della pratica artistica.

Tale aspetto si rende visibile nella terza parte di questo elaborato, che ben si collega per l'utilizzo del corpo e, molto spesso, per la richiesta di intervento da parte del pubblico, durante le performance artistiche.

La nascita della Performance Art è indagata dalla critica per la sua portata innovativa ma anche per i continui richiami all'arte di primo Novecento che, in quanto precorritrice, ne ha reso possibile lo sviluppo. L'azione di denuncia al femminile, di molte artiste, ha permesso di indagare il complesso tema del corpo della donna nell'arte, non senza riferimenti ai canoni estetici di perfezione che spesso richiedono l'intervento della tecnologia.

Così, l'ultima sezione ha potuto ricongiungere il rapporto fra il mondo dell'arte e la tecnologia con l'utilizzo del corpo. Il confronto mette in luce una continua sperimentazione che, ancora oggi, produce i risultati più disparati, da un lato legati a una visione positiva e progressista, dall'altro connessi alla volontà di denunciare alcune pratiche rese possibili da tale rapporto.

I risultati inducono a pensare alla necessità di una nuova sensibilità e coscienza nell'utilizzo dei tre estremi che, insieme, allargano infinitamente le possibilità di azione.

Da un punto di vista artistico è indubbio il notevole progresso scientifico che ha caratterizzato il Novecento, ma occorre tenere in considerazione il ruolo centrale degli artisti che si sono posti continui obiettivi di innovazione.

La ricerca dimostra che nulla di quanto approfondito sarebbe potuto essere senza la dirompente irruzione delle Avanguardie storiche che, per prime nel corso del secolo, segnano una rottura radicale con le convenzioni artistiche, culturali e politiche precedenti, abbracciando la modernità e le nuove ideologie del periodo; la sfida lanciata nei confronti delle tradizioni artistiche favorisce lo sviluppo di nuove forme di espressione che riflettono i rapidi cambiamenti sociali, culturali, politici e tecnologici.

Oggi, certo, gli artisti contemporanei non si identificano completamente nelle personalità di inizio Novecento - le condizioni sociali, politiche e culturali sono differenti - ma è, con tutta probabilità, grazie a queste, che possono concepire e produrre arte attraverso le infinite possibilità che in questa ricerca hanno trovato spazio.

Bibliografia

- BENJAMIN, W. (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di PINOTTI, A. SOMAINI, A. , Einaudi.
- BERSI, P. , RICCI, C. (2008). *Arte e immagine. Il libro dell'arte*, Zanichelli.
- CALABRESE, S. , CONTI, V. (2019). *Che cos'è una fanfiction*, Carrocci.
- DORFLES, G. , PRINCI, E. , VETTESE, A. (2018). *Civiltà d'arte. Dal postimpressionismo ad oggi*, Atlas.
- GIACOMO, G. DI (2015). *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza.
- JENKINS, H. (2014). *Cultura convergente*, Maggioli.
- JENKINS, H. , ITO, M. , BOYD, D. (2016). *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Polity.
- Laboratorio di Tecnologie Audiovisive (2010). *Arte, avanguardia e nuovi media* in TD-Tecnologie Didattiche, 51, pp. 4-11.
- MEYER, S. A. (2014). *Epoche, nazioni, stili* in *La storia delle storie dell'arte* a cura di ROSSI PINALLI, O. Einaudi.
- MING, W. (2014) *Prefazione*, in JENKINS, H. *Cultura convergente*, Maggioli.
- O'REILLY, S. (2011). *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi.
- SCHWARZ, A. (1997). *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, *anche*, Einaudi .
- TERRAROLI, V. (2012). *Arte 5. Il mondo contemporaneo dal postimpressionismo all'arte di oggi*, Skira Bompiani.
- TROCCHIANESI, R. (2014). *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, Maggioli.
- VELOTTI, S. (2024). *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Laterza.
- VETTESE, A. (2015). *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza.

Sitografia

- Allan Caprow, *Allan Caprow*, Allan Caprow, «http://www.allankaprow.com/about_reinvetion.html», (28.02.2025).

- Archivio Grazia Varisco, *Miriorama - Gruppo T*, Archivio Grazia Varisco, «http://www.archiviovarisco.it/esposizioni/miriorama-gruppo-t/» , (05.03.2025).
- Artbase, *Dorota Sadovská*, «https://artbase.kunsthallebratislava.sk/en/umelec/8853», Artbase Database of Contemporary Slovak Visual Arts, (14.03.2025).
- Belvedere Museum Wien, *L'abbraccio*, Belvedere Museum Wien, «https://www.belvedere.at/egon-schiele», (14.02.2025).
- Buffalo AKG Art Museum, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, «https://buffaloakg.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash », (20.02.2025).
- Centre Pompidou, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, Centre Pompidou, «https://www.centrepompidou.fr/en/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/ant-82-anthropometrie-de-lepoque-bleue», (01.03.2025).
- Centre Pompidou, *Azione Sentimentale*, Centre Pompidou, «https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cj7rGr9», (12.03.2025).
- Centre Pompidou, *Fontaine, Marcel Duchamp, 1917*, Centre Pompidou, «https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/VgrNkuT », (20.02.2025).
- Centre Pompidou, *Stack*, Centre Pompidou, «https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgjrkqd», (04.03.2025).
- Enciclopedia Treccani, *Benjamin, Walter*, Enciclopedia Treccani, «https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-benjamin/» , (21.02.2025).
- Eva e Franco Mattes, *Reenactments (2007-10)*, Eva e Franco Mattes, «https://0100101110101101.org/reenactments/» , (19.03.2025).
- Fondazione Burri, *Grande cretto di Gibellina*, Fondazione Burri, «https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/», (28.02.2025).
- Galleria Tretyakov, *Quadrato nero su fondo bianco, 1915*, Galleria Tretyakov, «https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8403», (19.02.2025).
- Glenstone, *Louise Bourgeois, The destruction of the father, 1974*, Glenstone Museum, «https://www.glenstone.org/artworks/the-destruction-of-the-father », (13.03.2025).

- Guggenheim New York, *Art as Idea as Idea*, The Guggenheim Museums and Foundation, «https://www.guggenheim.org/artwork/2362», (04.03.2025).
- Guggenheim New York, *Composition 8*, The Guggenheim Museums and Foundation, «https://www.guggenheim.org/teaching-materials/selections-from-the-permanent-collection/vasily-kandinsky-1866-1944-composition-8-komposition-8 », (17.02.2025).
- Guggenheim New York, *Great Painting*, The Guggenheim Museums and Foundation, «https://www.guggenheim.org/artwork/4037», (26.02.2025).
- Guggenheim New York, *Marina Abramović, Lips of Thomas*, The Guggenheim Museums and Foundation, «https://www.guggenheim.org/artwork/5176», (13.03.2025).
- Hood, *Id Crisis*, Hood Museum, «https://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/2006.42», (14.03.2025).
- Jeffrey Deitch, *Post Human*, Jeffrey Deitch, «https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/post-human», (19.03.2025).
- John Isaacs, *Bad Miracle 2002*, John Isaacs, «http://www.johnisaacs.net/works/works_02_02.html», (20.03.2025).
- Kira O'Reilly, *Videos of performance work s from early 2000s*, Kira O'Reilly, «https://www.kiraoreilly.com/news/2022/2/16/videos-added-to-archive-videos-of-performance-works-from-early-2000*s*» , (13.03.2025).
- Kunstmuseum Basel, *Die Windsbraut, 1913, Öl auf Leinwand*, Kunstmuseum Basel, «https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/meisterwerke#&gid=1&pid=78», (14.02.2025).
- LACMA, *The Treachery of Images*, Los Angeles County Museum of Art, «https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images », (21.02.2025).
- Lucio Fontana, *I 'Concetti spaziali, Attese', detti 'Tagli'*, Lucio Fontana, «https://www.luciofontana.net/opere/opere-lucio-fontana-concetti-spaziali-attese» (27.02.2025).
- Marc Quinn, *Self 1991*, Marc Quinn, «marcquinn.com/artworks/single/self-1991», (19.03.2025).

- Melanie Manchot, *Liminal Portraits, 1999-2000, Fourteen c-Prints*, Melanie Manchot, «http://www.melaniemanchot.net/category/liminal-portraits/» , (14.03.2025).
- Moderna Museet, *Monogram*, Moderna Museet Stoccolma, «https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/monogram-robert-rauschenberg-and-the-moderna-museet-collection/», (01.03.2025).
- MoMA, *Artist's Shit No. 014*, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/80768», (01.03.2025).
- MoMA, *Bicycle Wheel*, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/81631 », (20.02.2025).
- MoMA, *Campbell's Soup Cans*, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/79809», (03.03.2025).
- MoMA, *Eva Hesse, Repetition Nineteen III*, MoMA, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/81930?sov_referrer=theme&theme_id=5124», (12.03.2025).
- MoMA, *Henri Matisse - Dance*, MoMA, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/79124», (12.02.2025).
- MoMA, *Imponderabilia*, MoMA Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/audio/playlist/243/3119», (12.03.2025).
- MoMA, *Les Demoiselles d'Avignon*, MoMA Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/79766 », (19.02.2025).
- MoMA, *Pipilotti Rist, Ever is Over All 1997*, «https://www.moma.org/collection/works/81191», MoMA, Museum of Modern Art, (05.03.2025).
- MoMA, *Rhythm 0*, MoMA, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118», (12.03.2025).
- MoMA, *The Persistence of Memory*, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/collection/works/79018», (20.02.2025).
- MoMA, *The Wild*, Museum of Modern Art,

«https://www.moma.org/collection/works/80574», (26.02.2025).

- MoMA, *Yoko Ono. Cut Piece. 1964*, Museum of Modern Art, «https://www.moma.org/audio/playlist/15/373», (28.02.2025).
- Museum Ludwig, *Fünf Frauen auf der Strasse,* Museum Ludwig, «https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010387» , (13.02.2025).
- Obras, *Lygia Clark. Nostalgia do Corpo*, Obras Não Art, «https://portal.lygiaclark.org.br/obras/55686/nostalgia-do-corpo», (05.03.2025).
- Peggy Guggenheim Collection, *Alchimia*, Peggy Guggenheim Collection, «https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/alchemy/», (25.02.2025).
- Peggy Guggenheim collection, *La foresta incantata*, Peggy Guggenheim collection, «https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/enchanted-forest/ », (26.02.2025).
- Philadelphia Museum of Art, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Philadelphia Museum of Art, «https://philamuseum.org/collection/object/54149», (20.02.2025).
- Pirelli Hangar Bicocca, *9 cose che forse non sapete su Lucio Fontana*, Pirelli Hangar Bicocca, «https://pirellihangarbicocca.org/9-cose-forse-non-sapete-lucio-fontana/8-le-sue-opere-sono-state-presentate-anche-in-televisione/» , (27.02.2025).
- Regina José Galindo, *Chi può cancellare le tracce?*, Regina José Galindo, «https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/», (13.03.2025).
- Reina Sofia, *Guernica*, Museo National Reina Sofia, «https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica», (19.02.2025).
- SALVADORI, M. L. *Rivoluzione industriale*, Enciclopedia Treccani per ragazzi, «https://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-industriale_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/», (18.02.2025).
- Stelarc, *The Internet Ear*, «http://stelarc.org/_.php#page/12», (20.03.2025).
- Studio Azzurro, *Studio Azzurro*, Studio Azzurro, «https://www.studioazzurro.com/biografia/», (05.03.2025).
- Tate, *Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?*, Tate Modern, «https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-

homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271», (03.03.2025).

- Tate, *Melissa & Lake, Durham, North Carolina*, Tate Modern, «https://www.tate.org.uk/art/artists/catherine-opie-4641», (14.03.2025).
- Tehching Hsieh, *Tehching Hsieh*, «https://www.tehchinghsieh.net/», Tehching Hsieh (15.03.2025).
- The Felix Gonzalez-Torres Foundation, *Candy Works*, The Felix Gonzalez-Torres Foundation, «https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works», (05.03.2025).
- Thomas Hirschhorn, *Thomas Hirschhorn*, Thomas Hirschhorn, «https://www.thomashirschhorn.com/», (18.03.2025).
- Triennale Milano, *Esposizioni internazionali*, Triennale Milano, «https://archivi.triennale.org/archive/archivi-triennale/9» , (27.02.2025).
- Ursula Martinez, *Hanky Panky*, «https://ursulamartinez.com/project/hanky-panky/» , Ursula Martinez, (14.03.2025).
- Vanessa Beecroft, *VB 56 (Alphabet Concept) 2005*, Vanessa Beecroft, «https://vanessabeecroft.com/vb56», (13.03.2025).
- White Cube, *Hot Spot III, 2009*, White Cube Londra, «https://www.whitecube.com/artworks/hot-spot-iii?edition&_gl=1*12tnx5j*_up*MQ..*_ga*MjAxMjM0NjE2MS4xNzQxOTMxMzQ3*_ga_69SWDNXKNM*MTc0MTkzMTM0NC4xLjAuMTc0MTkzMTM0NC42MC4wLjA.», (14.03.2025).
- Whitney Museum of American Art, *Bruce Nauman, Self Portrait as a Fountain*, Whitney Museum of American Art, «https://whitney.org/collection/works/5714», (12.03.2025).
- ZKM Karlsruhe, *Le Mouvement, The Movement, Paris 1955*, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, «https://zkm.de/en/artwork/le-mouvement-the-movement-paris-1955», (04.03.2025).