



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

ARTISTS' ANIMALS. BETWEEN ABSTRACTION,
FIGURATION, AND HYBRIDIZATION FROM THE
LATE TWENTIETH CENTURY TO THE PRESENT

a cura di | curated by Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre | november 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario è un progetto editoriale del Gruppo di ricerca *Arts and Humanities* afferente al Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo. La rivista adotta un approccio culturale che mette in relazione gli studi in campo letterario con le discipline visive, proponendosi di esplorare la natura dinamica del pensiero creativo. La letteratura, la storia dell'arte, la storia, il cinema, la fotografia, le scienze sociali e i nuovi media sono tutte aree di interesse della rivista, che, proprio come la stazione della metropolitana di Londra da cui prende il nome, vuol essere un crocevia di metodologie critiche e pratiche culturali rivolgendosi, in particolar modo, agli studiosi che intendono connettere il loro sapere e scambiarlo all'interno di una comunità scientifica curiosa e aperta. La rivista ha una periodicità di pubblicazione di due numeri l'anno, con l'aggiunta di eventuali numeri speciali.

*Published by Bergamo University Press, **Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario** is a peer-reviewed publishing project of the Arts and Humanities research group of the Department of Letters, Philosophy, Communication. The open access scholarly journal provides interdisciplinarity across visual arts, modern languages, comparative literatures and film, aiming to explore the dynamic nature of creative thinking. Literature, art history, cinema, history, photography, social sciences and digital media are fields of interest of the magazine, which, just like the London Underground station from which it takes its name, aims to be a crossroads of critical methodologies, approaches and cultural practices addressing scholars who intend to connect their knowledge and exchange it within an open scientific community. The journal has a periodicity of publication of two issues a year, with the possibility of publishing other special issues.*

Direttore fondatore | Director

Alberto CASTOLDI, Università degli Studi di Bergamo

Direttore responsabile | Editor in Chief

Franca FRANCHI, Università degli Studi di Bergamo

Comitato di direzione | Executive Board: Marco BELPOLITI, Università degli Studi di Bergamo; Alberto CASTOLDI, Università degli Studi di Bergamo; Jacques DÜRRENMATT, Sorbonne Université; Franca FRANCHI, Università degli Studi di Bergamo; Anna Maria TESTAVERDE, Università degli Studi di Bergamo; Alessandra VIOLI, Università degli Studi di Bergamo.

Comitato scientifico | Scientific Committee: Marco BELPOLITI, Università degli Studi di Bergamo; Jacques DÜRRENMATT, Sorbonne Université; Franca FRANCHI, Università degli Studi di Bergamo; Didier GIRARD, Université Lumière Lyon 2; Elio GRAZIOLI, Università degli Studi di Bergamo; Rosalind KRAUSS, Columbia University; Arnauld MAILLET, Sorbonne Université; Claudio MILANESI, Université Aix-Marseille; Daniel MÜLLER-NIELABA, Universität Zürich; Nunzia PALMIERI, Università degli Studi di Bergamo; Anna Maria TESTAVERDE, Università degli Studi di Bergamo; Amelia G. VALTOLINA, Università degli Studi di Bergamo; Alessandra VIOLI, Università degli Studi di Bergamo.

Comitato di redazione | Editorial Staff (Università degli Studi di Bergamo): Raul CALZONI, Paolo CESARETTI, Stefania CONSONNI, Elisabetta DE TONI, Massimiliano FIERRO, Michela GARDINI, Gabriele GIMMELLI, Francesca GUIDOTTI, Elena MAZZOLENI, Maria Elena MINUTO, Francesca PAGANI, Francesca PASQUALI, Greta PERLETTI, Alessandro ROSSI, Luca Carlo ROSSI, Giovanni Carlo Federico VILLA, Andrea ZUCCHINALI.

Responsabile di redazione | Managing Editor: Sara VOLPI, Università degli Studi di Bergamo.

INDICE | TABLE OF CONTENTS

- 9 *Editoriale | Editorial*
ELIO GRAZIOLI (Università degli Studi di Bergamo),
MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège; KU Leuven)
- 30 *“Cet animal qui est plus qu’un animal, dans et après la forme...”:
l’hybridité dans l’oeuvre de Germaine Richier*
ORANE STALPERS (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
- 50 *Le retour de l’animal parlant. Réécriture d’une genèse scriptu-
rale dans les bestiaires performés de Julien Blaine de 1962
à aujourd’hui*
JULIA RAYMOND (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
- 68 *Franco Vaccari e l’automatismo animale*
VALENTINA ROSSI (Università degli Studi di Parma)
- 92 *Pastore di greggi di tarli: Gianfranco Baruchello e l’allevamento
di anubidi*
GIANLORENZO CHIARALUCE
(Università degli Studi “La Sapienza” di Roma)
- 115 *Lumache e altri animali d’artista: il ruolo dell’autore nell’opera
di Joan Fontcuberta*
CAMILLA FEDERICA FERRARIO
(Università degli Studi “La Sapienza” di Roma)
- 141 *“Planet” di Simone Forti (1976): “morphing” performativo tra
dialogo interspecie ed ecologia*
FRANCESCA POLA
(Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

- 162 *Moda chiama arte: l'icona e la performance*
FABRIANO FABBRI (Università di Bologna)
- 190 *Chris Marker's "Petit Bestiaire": A Cinema Essay*
ROSEMARY O'NEILL
(Parsons School of Design - The New School, NYC)
- 212 *Appunti per un bestiario femminista. Clemen Parrocchetti artista oltre il divenire-animale*
CATERINA IAQUINTA
(Nuova Accademia di Belle Arti di Milano NABA)
- 235 *Ristabilire l'ordine animale: riti e confini da Bruce Nauman a Matthew Barney*
LUCA BOCHICCHIO (Università degli Studi di Verona)
- 262 *Extinction et résurrection: les animaux de Marguerite Humeau, entre mythe et science*
MARIE-LAURE DELAPORTE (Université Paris Nanterre)
- 279 *Autori | Autors*

ELIO GRAZIOLI (Università degli studi di Bergamo)

MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège; KU Leuven)

Editoriale

“Io son come un serpente, ogni anno cambio pelle.
La mia pelle non la butto ma con essa faccio tutto”.

Pino Pascali, estratto dell'introduzione alla mostra *Nuove sculture*,
Galleria L'Attico, Roma 1966.

“Le devenir-animal de l'homme est réel,
sans que soit réel l'animal qu'il devient”.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1980.

Problematizzata dall'arte (Allora & Calzadilla, 2013; Fritsch, 2013; Dion, 2011), dalla filosofia (Despret, 2021; Nancy, 2014; Lestel, 2010), dalla poesia sperimentale (Blaine, 2022) e dalla letteratura critica contemporanea (Ramos 2016; Teixeira Pinto, 2015; Niemann, 2013; Baker, 2000), la controversa relazione tra affetto artistico e animalità è un tema pregnante e quanto mai vario e ricco di prospettive interdisciplinari e di sviluppi intermediali. Dalle foto-pitture di antilopi di Gerhard Richter alle sculture di specie estinte di Kiki Smith, dalle installazioni di volatili impagliati di Maurizio Cattelan ai disegni di lacerti di Berlinde De Bruyckere o, ancora, dalle esposizioni *écosystèmes* di Pierre Huyghe alle tele di ragno di Tomás Saraceno, l'intricato rapporto tra arte visiva e immaginario animale continua ad alimentare il dibattito critico internazionale assurgendo ad ossatura teoretica ed estetica della contemporaneità.

Il libro *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions* (Garcia & Normand, 2019), le esposizioni *The Animal Within* (Mumok, Vienna, 2022) e *Animals. Respect/Harmony/Subjugation* (Museum für Kunst und Gewerbe, Amburgo, 2018), la *DOCUMENTA* (13) di Kassel e il convegno *Zoométries. Hedendaagse Kunst in de ban van*

het dier (Università di Gand, 2003) sono solo alcune testimonianze significative del complesso e ricercato dialogo tra ricerca artistica e regno animale nel XXI secolo.

Questione millenaria, di respiro etico, filosofico, politico e sociale, la relazione tra l'arte e il concetto di animalità affonda alcune tra le sue più profonde e memorabili radici nell'arte d'avanguardia. Complici di questa avvincente lettura à rebours, il *Cobra-Centaur* (1952) di Hans Arp, il bicchiere di birra con la coda di scoiattolo di Meret Oppenheim (*L'écreuil*, 1960), i bestiari fantasmagorici di Unica Zürn (*La Serpente*, 1957) e l'autobiografia *Écritures* (1970) di Max Ernst che, a proposito della ricorrenza dell'immagine dell'uccello nelle sue pitture, scriveva: “En 1930, [...] j'ai eu la visite presque journalière du Supérieur des oiseaux, nommé Loplop, fantôme particulier d'une fidélité modèle, attaché à ma personne. Il me présenta un cœur en cage, la mer en cage, deux pétales, trois feuilles, une fleur et une jeune fille”.

Sintomo dei rivolgimenti della storia, dello sviluppo tecnologico e della crisi ecologica del XX secolo, la questione animale è stata approfondita alcuni decenni più tardi dalla neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta alla luce di una nuova prospettiva critica, estetica e concettuale che rifletteva, ancora una volta, sul tempo naturale e culturale dell'Antropocene. Negli anni in cui Joseph Beuys spiegava a una lepre morta il significato di alcuni quadri appesi in una stanza (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), Nam June Paik dedicava una composizione musicale a dei pesci rossi di plastica disposti all'interno di un televisore-aquario (*Sonatine for Goldfish*, 1975) e Jannis Kounellis esponeva un pappagallo su un trespolo fissato ad una lastra di metallo (*Pappagallo*, 1967), Valie Export passeggiava per le vie di Vienna tenendo al guinzaglio l'amico Peter Weibel (*From the Portfolio of Doggedness*, 1968), Rebecca Horn trasformava una donna in unicorno (*Unicorn*, 1970-72) e Carolee Schneemann avvolgeva corpi, resti di animali e oggetti in un rituale orgiastico, mettendo in scena il legame ancestrale tra animalità ed erotismo (*Meat Joy*, 1964).

Appassionato collezionista di libri di cucina, nella raccolta *Rezept Mappen Bibliothek* (1984-1990), Daniel Spoerri presentava alcune ricette culinarie classificate secondo gli organi degli animali, un ele-

mento che caratterizzerà tutta la sua produzione artistico-letteraria, dalla *Dissertation sur le ou la Keftédès* (1967), consacrata alla preparazione di polpette di carne, all'assemblaggio *Nature morte* (1981), realizzato con legno e resti di uova di piccione. Il multiplo d'artista, una piccola biblioteca "mobile" composta da un *tableau-piège* e 10 ricettari, ognuno dedicato ad un ingrediente specifico, raccoglieva testi e illustrazioni realizzate da diversi artisti della neoavanguardia tra cui Katharina Duwen (*Lungen, Funf Szwegen Rezepte*), Roland Topor (*Kut-tel Rezepte*) e Dieter Roth (*Fettflüchtigen Rezepte*), l'artista che nella sua opera ha più volte celebrato e reiterato l'incontro tra scultura, cioccolato e cibo per animali (*P.O.T.H.A.A.VFB, Portrait of the artist as a Vogelfutterbüste*, 1968), composizioni di paglia e escrementi di coniglio (*Karnickelköttelkarnickel / Bunny-dropping-bunny*, 1972), installazione e presenza animale (*Die Badewanne des Ludwig van*, 1969).

Non siamo lontani dai tacchini della prima versione di *Endogene Depression* (1975) disposti da Wolf Vostell in una sala dello Sprengel Museum di Hannover con cemento e televisori, dal topo Fluxus "in conserva" (*Fluxmouse no. 1*, 1973) e dal catalogo tassonomico di George Maciunas (*Excreta Fluxorum*, 1972), in cui erano disposte le feci raccolte da più di venti insetti e animali, dallo scarafaggio all'uomo, secondo il loro ordine di sviluppo "evolutivo" (*Excreta Fluxorum*, 1972). Ancora una volta la riflessione sulla nozione di creazione e di decomposizione nell'arte e nella vita, ancora una volta la rinnovata attrazione feticistica per l'accumulazione e la classificazione di elementi organici nelle loro molteplici declinazioni, ancora una volta l'interpretazione neoavanguardista dell'animale che, come scriveva Roger Caillois: "Dans tous les cas, on constate comme un génie de donner le change, de faire illusion: l'animal sait apparaître végétal ou minéral; appartenant à une espèce définie et reconnaissable, il fait croire qu'il appartient à une autre, non moins déterminée et identifiable, mais foncièrement différente" (*Le Mimétisme animal*, 1963). Mitologico (Matthew Barney), allegorico (Marcel Broodthaers), totemico (Jan Fabre), autobiografico (Ana Mendieta), postcoloniale (Jimmie Durham), ludico (Jeff Koons), ibrido (Vettor Pisani), sonoro (Bruce Nauman), leggendario (James Lee Byars), numerico (Mario Merz), politico (Regina José Galindo), sacrificale (Hermann Nitsch)

e psicanalitico (Louise Bourgeois), l'animale ha percorso e segnato i plurali sguardi dell'arte, trovando in *Autobiographie d'un poulpe* di Vinciane Despret (2021), negli scritti di Donna J. Haraway (*When Species Meet*, 2007; *The Companion Species Manifesto*, 2003), in *L'animal que donc je suis* (2006) di Jacques Derrida e in *L'Aperto. L'uomo e l'animale* di Giorgio Agamben (2002) alcune tra le più feconde e radicali espressioni del pensiero critico contemporaneo. Come rileggere oggi il rapporto secolare tra artista e animale? In che modo questa relazione ha definito e continua a ridefinire i confini rappresentativi dell'arte, da Rosemarie Trockel a Mircea Cantor, da Tania Bruguera a John Akomfrah, e come interrogare il mondo animale nel mutare delle sue intenzioni, espressioni e figurazioni?

Sullo scorcio delle teorie e delle sperimentazioni della neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta – dalla scultura all'arte performativa, dalla poesia sperimentale alla fotografia, dall'installazione al film d'artista –, correndo lungo le ricerche dei decenni Ottanta e Novanta, fino ad arrivare alle più recenti manifestazioni, questo numero della rivista *Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario* ospita contributi storico-critici che analizzano in una prospettiva interdisciplinare e comparatista il tema dell'animale nell'arte contemporanea, cassa di risonanza della nostra attualità storica.

Seguiamo, per quanto possibile, l'ordine cronologico, anche per poter offrire, pur attraverso studi monografici, uno spaccato dello sviluppo del dibattito e della riflessione sul nostro argomento. Si parte con la singolare scultura di Germaine Richier interpretata attraverso la nozione di "ibrido", dunque un'antica idea di creature all'incrocio dei regni animale e umano, di cui **Orane Stalpers** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) ricostruisce la rilettura a metà degli anni Cinquanta ad opera di René de Solier all'interno di un vasto contesto che vede protagonisti come André Breton, Roger Caillois, Alain Jouffroy. L'ibrido vi raccoglie rimandi che vanno dalla magia all'alchimia, al mito, al folclore, mentre si presenta come simbolo della tragica situazione del periodo.

Particolarmente interessato agli elefanti, il poeta Julien Blaine decide all'inizio degli anni Sessanta di realizzare performance in cui la lettura di suoi testi è intrecciata alla voce registrata degli animali. Comincia

un'indagine sui rapporti tra voci, parole, suoni, ricostruita con precisione da **Julia Raymond** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), che parte da una sorta di "trascrizione" dell'espressione animale elefantina fino a individuare nelle radici sciamaniche e totemiche le origini stesse e il senso del linguaggio e in un suo nuovo uso polimorfo la base di una comunanza ancora da costruire al di fuori del modello di antropologizzazione.

Già alla fine degli anni Sessanta Franco Vaccari ha realizzato opere fotografiche e video che hanno animali, in particolare il cane, come protagonista. La chiave è la visione "a livello" dell'animale, un'identificazione che, mentre mette in causa il processo di individuazione umana, d'altro lato è operata attraverso il medium, doppio percorso che porterà l'artista alla fine degli anni Settanta al suo esito teorico più famoso condensato nel titolo del suo testo *Fotografia e inconscio tecnologico*. **Valentina Rossi** (Università degli Studi di Parma) ricostruisce questa inedita chiave interpretativa che illumina da un altro punto di vista la ricerca dell'artista italiano resa manifesta proprio solo dall'uscita da un approccio antropocentrico anche nella ricerca storico-critica.

A metà degli anni Settanta è la volta degli insetti che Gianfranco Baruchello "alleva" viventi nella propria opera. A differenza delle esperienze ormai diffuse anche in Italia – "dalla dimensione eroica e drammaturgica degli animali di Jannis Kounellis, a quella mistica e alchemica di Vettor Pisani o a quella più iconologica ed emblematica di Gino De Dominicis", scrive **Gianlorenzo Chiaraluce** (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma) –, Baruchello "innesta con il mondo zoologico un procedimento estetico fondato integralmente nel territorio dell'esperienza quotidiana", ovvero "reale", vera coltivazione, come poi sarà reale *l'Agricola Cornelia*. Ma "reale" non va inteso in senso ingenuo, dal momento che diventa opera e operazione estetica, prova ne sono gli esiti anche pittorico-collagistici tipici di Baruchello. Forse l'"allevamento" va inteso anche in questo senso. Gli anni Settanta sono sicuramente i più ricchi di presenza del tema animale, sia per questioni formali, un'estensione del ready-made al vivente, in opposizione all'oggettualità consumistica pop e in parallelo all'attenzione per la corporeità biologica e linguistica, sia per motivi contenutistiche, per l'attenzione all'ecologia e all'uscita

dall'antropomorfismo. Vengono allora altri campioni di quel periodo, così Simone Forti in ambito di danza-performance, analizzata da **Francesca Pola** (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano) nella dimensione appunto dell'interspecie e dell'ecologia, mentre si affaccia anche nella riflessione artistica ed estetica quel divenire-animale teorizzato da Deleuze e Guattari, articolato da Pola con la "naturalità attiva" di Forti.

Anche Joan Fontcuberta ha iniziato il suo percorso con gli animali, e in particolare con le lumache, negli anni Settanta, benché sia riemerso all'attenzione solo quarant'anni dopo in ambito da lui stesso definito di "postfotografia". Ricostruisce il percorso **Camilla Federica Ferrario** (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma), seguendo il filo dallo stesso artista indicato della problematizzazione dell'autorialità. Dall'animale – peraltro ibrido, come approfittiamo di far notare come uno dei tanti fili rossi che attraversano la presente raccolta di testi – inventato da un naturalista inventato, alle lumache che mangiano le immagini, rifotografate da Fontcuberta: chi è l'autore? Sorta di interludio che abbiamo voluto porre a snodo della sequenza dei testi, l'intervento di **Fabrizio Fabbri** (Università di Bologna) che ripercorre il riferimento all'animalità nella moda, e non solo, dagli inizi del Novecento fino agli anni più recenti, facendola scorrere in parallelo a quella nell'arte e inquadrandola all'insegna della dicotomia icona/performance. Iconica è la presenza dell'animale in immagine o per mimesi, per esempio dei manti e livree o mimandone forme e colori, mentre performativa è la modalità di espressione a volte estrema, non di rado aggressiva, nei confronti dei tessuti e delle silhouette che ne escono maltrattati con strappi e tagli a vivo. La conoscenza che Fabbri ha dei due campi, arte e moda, è garanzia della giusta evidenziazione della bidirezionalità dialettica dell'influenza tra di essi. Di sicuro il riferimento all'animale nella moda va, come Fabbri evidenzia, nella direzione non tanto della stravaganza dell'abito quanto della liberazione del corpo.

Con Chris Marker passiamo al cinema: il suo *Petit Bestiaire* (1990) confronta lo sguardo dell'animale con quello della cinepresa, in una sorta di oscillazione tra le famose riflessioni di Jacques Derrida da un lato e di John Berger dall'altro, tra "i limiti della conoscenza uma-

na delle alterità animali e un richiamo alla possibilità di consapevolezza delle interrelazioni condivise”, sintetizza **Rosemary O’Neill** (Parsons School of Design – The New School), oscillazione su cui si gioca una possibile *égalité du regard*.

Il titolo dell’intervento di **Caterina Iaquina** (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, NABA) dice tutto il suo portato: *Appunti per un bestiario femminista. Clemen Parrocchetti artista oltre il divenire-animale*. E cosa c’è “oltre il divenire-animale” dal punto di vista femminista? Naturalmente il divenire-donna. Fin da subito la posta in gioco è alta: “insieme a molte artiste della sua generazione [1923] italiane e internazionali, intraprende un percorso irregolare rispetto alla propria epoca”. In tale “irregolarità” c’è un carattere femminile e femminista. Per Parrocchetti si concretizza nel suo rapporto con l’animale negli anni Novanta, quando al centro della sua opera, a partire dal tema autobiografico, si pongono quelli della “problematicità legata alla costruzione dell’immagine dell’animale in rapporto a sé stessi; la possibile iscrizione dell’animale come soggetto sociale ed ecologico, e i processi di trasformatività, metamorfosi – diremmo oggi interspecismo – che riguardano il mondo degli antropodi e dei microrganismi”. Femminismo e in particolare eco-femminismo diventano le chiavi di rilettura del divenire-donna in un confronto serrato con il corpo e l’animale.

Non sono mancati artisti che hanno affrontato il delicato tema della caccia, per molti aspetti opposto ma per altri dialettico a quello dell’animalità, e **Luca Bochicchio** (Università degli Studi di Verona) dal canto suo l’ha preso di petto. L’analisi di *Hanging Carousel* (George Skins a Fox) di Bruce Nauman (1988) in parallelo con *Redoubt* di Matthew Barney (2018) – ed è interessante notare che siano l’uno alla fine degli anni Ottanta e a ridosso dell’ondata *post-human* e l’altro, peraltro opera di uno dei campioni di quella ondata, in un momento in cui essa ha un’evoluzione ulteriore – fa emergere questioni di primario interesse. Il fatto è che la caccia è legata a temi ancestrali da un lato e identitari dall’altro, antropologici da un lato e storico-sociali, in particolare in contesto nordamericano, dall’altro. Sintetizza Bochicchio: “la caccia, trattata quale rito simbolico (con le sue diverse pertinenze oggettuali, processuali, tecniche e tecnologi-

che), intervenga nell’impianto delle opere di Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) e Matthew Barney (San Francisco, California, 1967) come derivazione di un discorso culturale e identitario tipicamente nordamericano, che viene rielaborato e mediato attraverso il mito antico. L’ampiezza di tale discorso investe il dibattito attuale, risalendo alle stesse ragioni esistenziali della nazione americana.

Chiude il numero l’intervento di **Marie-Laure Delaporte** (Université Paris Nanterre) su un’opera che riprende e lega vari temi dei diversi interventi. È curioso infatti notare l’attenzione che diversi artisti hanno avuto per l’elefante, certamente perché ha mantenuto dei caratteri che paiono preistorici, nel senso pieno del termine, quello che avvolge il pre al post. Ora infatti l’artista Marguerite Humeau lo inserisce nella dialettica non solo tra scienza e mito, ma anche tra estinzione e resurrezione – o almeno così interpreta Marie-Laure Delaporte – nella prospettiva di un mondo post-animale. La più recente posta in gioco in effetti va sotto la nozione di “antropocene” e tutto va ripensato in un cambio di prospettiva in cui prima e dopo non possono più essere intesi linearmente. Forse è proprio questo che in definitiva ci insegna il confronto con l’animale, mentre ciò a cui ci mettono di fronte gli artisti recenti è che la questione non può essere affrontata senza una complessa strumentazione sia tecnica che culturale, che definire interdisciplinare è ancora poco. Chiudiamo con le ultime parole del testo di Delaporte: “L’opera materiale è stata così sostituita da una performance che descrive il racconto dell’animale assente, in un’epoca di sparizione in cui l’arte tenta di evitare la fine dei tempi”.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BAKER S. (2000), *Postmodern Animal*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BLAINE J. (2022), *Julien Blaine présente quelques-uns de ses amis Animaux-&-artistes*, Les presses du réel, Paris.
- CHELBI S. (1999), *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault*, L'Harmattan, Paris.
- CAILLOIS R. (1963), *Le Mimétisme animal*, Hachette, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris.
- DERRIDA J. (2006), *L'animal que donc je suis*, Galilée, coll. "La philosophie en effet", Paris.
- DESPRET V. (2021), *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Actes Sud, Arles.
- Ead., PORCHER J. (2007), *Être bête*, Actes Sud, Arles.
- FONFROIDE R. (2009) "Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecoeur. Hommes et animaux dans l'art contemporain: la question de la métaphore trouble", in *Sociétés et représentations*, n. 27, a cura di A. Duprat, Nouveau monde, Paris.
- FORBES D., JANSEN D. (ed) (2015), *Beastly / Tierisch, catalogo dell'esposizione, Fotomuseum Winterthur, 30.05 – 11.10.2015*, Spector Books, Leipzig.
- GARCIA T., NORMAND V. (2019), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions* Sternberg Press, Berlin.
- HARAWAY D. J. (2007), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ead. (2003), *The Companion Species Manifesto*, The University of Chicago Press, Chicago.
- JEANGÈNE VILMER J. B. (2009), "Animaux dans l'art contemporain, la question éthique", in *Jeu. Revue de théâtre*, n. 130, pp. 40-47.
- LESTEL D. (2010), *L'animal est l'avenir de l'homme*, Éditions Fayard, Paris.

- MAILLET M. L. (1999), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Éditions Galilée, Paris.
- NANCY J. L. (2014), *Oh the Animals of Language*, e-flux Journal, Issue n. 65, maggio 2015.
- RAMOS F. (2016), *Animals*, MIT Press, Cambridge.
- SUBRIZI C. (2019), "Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni Novanta", in *Boletín de Arte*, n. 40, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Malaga, pp. 61-67.
- TEXTEIRA PINTO A. (2015), "The Post-Human Animal" (2015), in RAMOS F. (ed.) (2016), *Animals*, MIT Press, Cambridge, pp. 106-109.
- VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., MARCHAND C. (2005), *Zoométries: Hedendaagse Kunst in De Ban Van Het Dier*, LKG Publication, (UGent Leerstoel Karel Geirlandt), Gent Academia Press.
- VIRILIO P. (1977), "Métempsychose du passager", in *Les Bêtes. Tra-verses*, n. 8, 2^e trimestre, p. 16.

ELIO GRAZIOLI (Università degli studi di Bergamo)

MARIA ELENA MINUTO (Université de Liège; KU Leuven)

Editorial

'Io son come un serpente, ogni anno cambio pelle.
La mia pelle non la butto ma con essa faccio tutto.'

Pino Pascali, excerpt from the introduction to the exhibition *Nuove sculture*,
Galleria L'Attico, Rome 1966

'Le devenir-animal de l'homme est réel,
sans que soit réel l'animal qu'il devient.'

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1980

Problematized by art (Allora & Calzadilla, 2013; Fritsch, 2013; Dion, 2011), philosophy (Despret, 2021; Nancy, 2014; Lestel, 2010) experimental poetry (Blaine, 2022) and contemporary art criticism (Ramos 2016; Teixeira Pinto, 2015; Niermann, 2013; Baker, 2000), the controversial relationship between artistic affection and animality is more than ever a rich and futurable theme of interdisciplinary perspectives and intermedial approaches. From Gerhard Richter's photo paintings of antelopes, to Kiki Smith's sculptures of extinct species, from Maurizio Cattelan's installations of stuffed birds, to Berlinde De Bruyckere's drawings of chunks of flesh, from Pierre Huyghe's écosystèmes, to Tomás Saraceno's spider webs, the intricate relationship between visual art and the animal imaginary continues to foster the international critical debate, establishing itself at the core of contemporary theoretical and aesthetic reflection.

The book *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions* (Garcia & Normand, 2019), the exhibitions *The Animal Within* (Mumok, Vienna, 2022) and *Animals. Respect / Harmony / Subjugation Subjugation* (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2018), as well as

the dOCUMENTA (13) in Kassel and the exhibition *Zoométries. Heddendaagse Kunst in de ban van het dier* (Ghent University, 2003) provide just some examples of the complex dialogue between artistic research and the animal kingdom in the twenty-first century.

The relationship between art and the concept of animality is an age-old question, whose ethical, philosophical, political, and social implications can be traced back to the avant-gardes, as shown by Hans Arp's *Cobra-Centaur* (1952), Meret Oppenheim's mug of beer with a squirrel's tail for a handle (*L'écureuil*, 1960), or Unica Zürn's phantasmagorical bestiaries (*La Serpenta*, 1957). The recurring image of a bird in his paintings was commented by Max Ernst in the autobiography *Écritures* (1970) explaining how 'En 1930, [...] j'ai eu la visite presque journalière du Supérieur des oiseaux, nommé Loplop, fantôme particulier d'une fidélité modèle, attaché à ma personne. Il me présenta un cœur en cage, la mer en cage, deux pétales, trois feuilles, une fleur et une jeune fille.' The animal issue was examined several decades later by the neo-avant-gardes of the 1960s and 1970s, which took it as a symptom of the historical upheavals of the twentieth century, as well as of the climate crisis produced by modern technological advances.

The reflection on the natural and cultural time of the Anthropocene spurred new critical, aesthetic, and conceptual perspectives. That was the time when Joseph Beuys explained to a dead hare the meaning of some of the paintings hanging in a room (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), Nam June Paik dedicated a musical composition to plastic goldfish displayed inside a TV set-aquarium (*Sonatine for Goldfish*, 1975) and Jannis Kounellis exhibited a parrot on a perch fastened to a steel sheet (*Pappagallo*, 1967), while Valie Export was walking in the streets of Vienna with her friend Peter Weibel on a leash (*From the Portfolio of Doggedness*, 1968), Rebecca Horn was transforming a woman into a unicorn (*Unicorn*, 1970-72) and Carolee Schneemann was wrapping bodies, the remains of animals and objects in an orgiastic ritual that enacted the ancestral link between animality and eroticism (*Meat Joy*, 1964).

A passionate collector of cookbooks, Daniel Spoerri presented in the collection *Rezept Mappen Bibliothek* (1984-1990) a series of recipes classified according to the organs of the animals. This would become

a recurring aspect of his artistic-literary work, from *Dissertation sur le ou la Keftédès* (1967), dedicated to the preparation of meatballs, to the assemblage *Nature morte* (1981), made with wood and fragments of pigeon eggs. The artist's multiple, a small mobile-library consisting of a *tableau-piège* and ten recipe books, each dedicated to a specific ingredient, gathered texts and illustrations realized by several Neo-Avant-Garde artists, including Katharina Duwen (*Lungen, Fünf Szwegen Rezepte*), Roland Topor (*Kuttel Rezepte*) and Dieter Roth (*Fettflüchtigen Rezepte*) i.e. the artist who, in his work, celebrated and reiterated the meeting of sculpture, chocolate and animal feed (*P.O.T.H.A.A.VFB, Portrait of the artist as a Vogelfutterbüste*, 1968), compositions of straw and rabbit droppings (*Karnickelköttelkarnickel / Bunny-dropping-bunny*, 1972), installation and animal presence (*Die Badewanne des Ludwig van*, 1969). We are not so far from the turkeys of the first version of *Endogene Depression* (1975) that Wolf Vostell placed in a room of the Sprengel Museum in Hannover with cement and TV sets, or from the *Fluxmouse no. 1* (1973) and George Maciunas' taxonomic catalogue (*Excreta Fluxorum*, 1972), which contained feces collected from more than twenty insects and animals, from a beetle to a human according to their evolutionary order of development.

Once again we encounter in these works the reflection on the notion of creation and decomposition in art and in life, the fetishistic attraction for the collection and classification of organic items in their various declinations, or the neoavanguardist interpretation of the animal; as Roger Caillois put it: 'Dans tous les cas, on constate comme un génie de donner le change, de faire illusion: l'animal sait apparaître végétal ou minéral; appartenant à une espèce définie et reconnaissable, il fait croire qu'il appartient à une autre, non moins déterminée et identifiable, mais foncièrement différente' (*Le Mimétisme animal*, 1963).

Viewed as mythological (Matthew Barney), totemic (Jan Fabre), autobiographical (Ana Mendieta), ludic (Jeff Koons), hybrid (Vettor Pisani), sonorous (Bruce Nauman), legendary (James Lee Byars), numerical (Mario Merz), political (Regina José Galindo), sacrificial (Hermann Nitsch) and psychoanalytical (Louise Bourgeois), animals have crossed the multiple glances of art, while being the subject of critical and philosophical speculations by writers as diverse as Donna J. Haraway (*When*

Species Meet, 2007; *The Companion Species Manifesto*, 2003), Jacques Derrida (*L'animal que donc je suis*, 2006), and Giorgio Agamben (*L'Aperto. L'uomo e l'animale*, 2002).

How is the centuries-old relationship between artist and animal re-read today? How does this relationship define and continue to re-define the hybrid boundaries of art, from Rosmarie Trockel to Mircea Cantor, from Tania Bruguera to John Akomfrah? And how can we query the animal world following its shifting intentions, expressions, and figurations?

From the theories and movements of the neo-avant-garde in the 1960s and 1970s (from sculpture to performance art, from experimental poetry to photography, from installation to artists' film), via the research of the 1980s and 1990s down to the most recent manifestations, this special issue of the journal *Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario* gathers historical and critical contributions that take an interdisciplinary and comparative perspective on the theme of the animal in contemporary art, which we take as a sounding board for our historical actuality. In this volume, several aspects of the debated relations between contemporary artworks, animal nature and the Anthropocene are investigated in a historical, critical, and monographic perspective. This integrated approach throws new light on some of the leading artists and poets of the 20th and 21st century, as well as on outstanding exhibitions, artists' books and critical texts devoted to the encounter between contemporary art and interspecies relationships.

The first essay focuses on Germaine Richier's emblematic sculpture interpreted through the notion of the hybrid, i.e. the ancient idea of creatures at the intersection of the animal and human kingdom. **Orane Stalpers** (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) retraces René de Solier's interpretation of hybrid identities in art and literature through the thinking of some of the main protagonist of the avant-garde such as André Breton, Roger Caillois and Alain Jouffroy. The hybrid gathers therein references that range from magic to alchemy, myth to folklore, while presenting itself as a symbol of the tragic situation of the period.

Fascinated by elephants, in the early 1960s the visual poet Julien Blaine realized a series of performative readings of his texts that was interspersed with recordings of animal sounds expanding writing beyond the book.

Julia Raymond (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) examines this relationship among voices, words and actions established by the artist in his experimental poetry. The author begins with a sort of transcription of the elephantine animal expression to then identify the origins and the meaning of the language – as well as its polymorphic use – in shamanic and totemic roots, providing the basis of a commonality still to be constructed outside the model of anthropologization.

In the late 1960s, Franco Vaccari produced photographs and video footage featuring animals, especially dogs. The key move was to show the world from the animals' points of view, an identification which, while calling into question the process of human individuation, on the other hand is operated through the medium of photography. This theoretical and aesthetic path will lead the artist to his major critical work entitled *Fotografia e inconscio tecnologico* (1970). **Valentina Rossi** (Università degli Studi di Parma) reconstructs this unprecedented interpretative frame by shedding new light on the Italian artist's research and on his refusal of the anthropocentric approach.

In the mid-1970s, it was the turn of the insects that Gianfranco Baruchello raised alive in his box constructions. As **Gianlorenzo Chiaraluca** (Università degli Studi 'La Sapienza' di Roma) points out, this was unlike the perspectives on animals that were widespread in Italy at the time, which ranged 'from the dramaturgical and heroic dimension of Jannis Kounellis's animals to Vettor Pisani's mystic and alchemic dimension or Gino De Dominicis's iconological and emblematic one.' Baruchello instead 'grafts with the zoological world an aesthetic procedure founded in the realm of daily experience,' that is in a 'real', true cultivation, just as real as *Agricola Cornelia*. However, 'real' should not be understood in a naive sense, since this experience is turned into a work of art and into an aesthetic operation, as shown also by the paintings and collages so characteristic of Baruchello's interartistic production.

The 1970's certainly saw an increase in the presence of the animal theme. That is in formal terms, an extension of the ready-made to the living, in opposition to the commodification of pop consumerism and in parallel to the attention to biological and linguistic corporeality. Yet also for content-related reasons, such as the attention to ecology and the abandonment of anthropomorphism.

More examples arrive in that period, such as Simone Forti in the field of performance dance, analyzed by **Francesca Pola** (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano) in the dimension of interspecies and ecology. At the same time Deleuze and Guattari enter the artistic and aesthetic reflection with their becoming-animal theory, articulated by Pola with Forti's active naturality.

The 1970's also saw Joan Fontcuberta begin his work with animals, snails in particular, even though it only really rose attention forty years later in an area he himself defined as post-photography. The process is reconstructed by **Camilla Federica Ferrario** (Università degli Studi 'La Sapienza' di Roma), following the thread of the problematization of authoriality as indicated by Fontcuberta himself. From the hybrid animal - one of the many fil rouges that characterize the texts gathered in this issue - invented by an invented naturalist, to the snails eating images, re-photographed by Fontcuberta: who is the author? A sort of interlude at this junction in the sequence of texts is the contribution by **Fabrizio Fabbri** (Università di Bologna) who revisits the reference to animality in fashion, and elsewhere, from the early twentieth century onwards, placing it alongside that in art and framing it from the point of view of the icon/performance dichotomy. The presence of the animal in image or by mimesis is iconic, for example of cloaks and liveries or mimicking shapes and colors, whilst the means of expression is performative, at times extreme, often aggressive towards fabrics and silhouettes that emerge ill-treated with rips and torn edges. Fabbri's understanding of both art and fashion ensures that he gives the right emphasis to the dialectic bidirectionality of the influence between the two. Certainly, the reference to the animal in fashion goes, as Fabbri shows, not so much in the direction of the extravagance of the garment but in that of the liberation of the body.

With Chris Marker we move on to the cinema: his *Petit Bestiaire* (1990) compares the gaze of the animal with that of the camera, in a kind of oscillation between the famous observations of Jacques Derrida on one hand and John Berger on the other. **Rosemary O'Neill** (Parsons School of Design – The New School) describes it as an oscillation between 'the limits of human knowledge of animal

alterities and an evocation of the possibility of awareness of shared interrelations,' on which plays a possible *égalité du regard*.

The title of the text by **Caterina Iaquinta** (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, NABA) says it all: *Appunti per un bestiario femminista. Clemen Parrocchetti artista oltre il divenire-animale*. And what is beyond the becoming-animal from the feminist point of view? Naturally, the becoming-woman. From the start the stakes are high: 'together with many artists of her generation [1923] Italian and international, she pursues an irregular direction for her time.' In that irregularity there is a feminine and feminist character. For Parrocchetti it takes form in her relation with the animal in the 1990's, when at the center of her work, beginning with the autobiographical theme, she explores those of the 'problematicity linked to the construction of the image of the animal in relation to oneself; the possible inscription of the animal as a social and ecological subject, and the processes of transformativity, metamorphosis (we would say today interspeciesism) that regard the world of arthropods and micro-organisms.' Feminism and in particular eco-feminism become the keys to rereading the becoming-woman in a close comparison with the body and the animal.

Several artists have explored the delicate theme of hunting, in many regards opposed to but in others in dialectic with that of animality, and **Luca Bochicchio** (Università degli Studi di Verona) for his part confronts it head on. Some very interesting questions emerge from an analysis of *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* by Bruce Nauman (1988) alongside *Redoubt* by Matthew Barney (2018). It is interesting to note that one of them was produced in the late 1980's, just around the time of the *posthuman* wave, and the other, made indeed by one of the champions of posthumanism, was produced at a time when it was evolving further. The fact is that hunting is linked to ancestral themes on one hand and identity on the other; it is anthropological on one side and historic-social on the other, especially in the North American context.

Bochicchio summarizes: 'hunting, treated as a symbolic ritual (with its various objectual, processual, technical, and technological appurtenances), enters the works of Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) and Matthew Barney (San Francisco, California, 1967) as the derivation

of a discourse on culture and identity that is typically North American, and is re-elaborated and mediated through ancient myth. The breadth of this discourse occupies current debate, going back to the same existential arguments of the American nation.'

The special issue concludes with a piece by **Marie-Laure Delaporte** (Université Paris Nanterre) who revisits and links various themes from the other texts. It is curious to note the interest that the different artists have had for the elephant. This is surely because it has maintained characteristics that seem prehistoric, in the fullest sense of the word, which encompasses pre and post. In fact, Delaporte remarks that the artist Marguerite Humeau inserts it in the dialectic not only between science and myth, but also between extinction and resurrection in the perspective of a post-animal world. Indeed, the most recent issue at stake goes under the notion of the anthropocene and everything is to be reconsidered in a flip of perspective where before and after can no longer be thought of in a linear way.

This perhaps is what the animal debate definitively teaches us, while what recent artists put to us is that the question cannot be examined without a complex range of technical and cultural working tools, which to define as interdisciplinary would not nearly be enough. Let us end with the closing words of Delaporte's text: 'The material artwork has been replaced by a performance that tells the tale of the absent animal, at a time of disappearing in which art attempts to avoid the end of time.'

BIBLIOGRAPHY

- AGAMBEN G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turin: Bollati Boringhieri.
- BAKER S. (2000). *Postmodern Animal*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BLAINE J. (2022). *Julien Blaine présente quelques-uns de ses amis Animaux-&-artistes*. Paris: Les presses du réel.
- CHELBI S. (1999). *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault*. Paris: L'Harmattan.
- CAILLOIS R. (1963). *Le Mimétisme animal*. Paris: Hachette.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- DERRIDA J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Éditions Galilée.
- DESPRET V. (2021). *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*. Arles: Actes Sud.
- DESPRET V., PORCHER J. (2007). *Être bête*. Arles: Actes Sud.
- FONFROIDE R. (2009). 'Gloria Friedmann et Alain Rivière-Lecoeur: Hommes et animaux dans l'art contemporain: la question de la métaphore trouble.' In *Sociétés et représentations*, n. 27. Paris: Nouveau monde.
- FORBES D., JANSEN D. (2015). *Beastly / Tierisch. Exhibition Catalogue. Fotomuseum Winterthur, 30.05 - 11.10.2015*. Leipzig: Spector Books.
- GARCIAT, NORMAND V. (2019). *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*. Berlin: Sternberg Press.
- HARAWAY D.J. (2007). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ead. (2003). *The Companion Species Manifesto*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JEANGÈNE VILMER J. B. (2009). 'Animaux dans l'art contemporain, la question éthique.' In *Jeu. Revue de théâtre*, n. 130, pp. 40-47.
- LESTEL D. (2010). *L'animal est l'avenir de l'homme*. Paris: Éditions Fayard.
- MAILLET M. L. (1999). *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Paris: Éditions Galilée.

- NANCY J. L. (2014). 'Oh the Animals of Language.' In *e-flux Journal*, Issue #65, May 2015.
- RAMOS F. (2016). *Animals*. Cambridge: MIT Press.
- SUBRIZI C. (2019). 'Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni novanta.' In *Boletín de Arte*, n. 40, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Malaga, pp. 61-67.
- TEXTEIRA PINTO A. (2015). 'The Post-Human Animal.' In RAMOS F. (ed.) (2016). *Animals*. Cambridge: MIT Press, pp. 106-109.
- VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., MARCHAND C. (2005). *Zoométries: Hedendaagse Kunst in De Ban Van Het Dier*. Gent: LKG Publication (UGent Leerstoel Karel Geirlandt) and Gent Academia Press.
- VIRILIO P. (1977). 'Métempsychose du passager.' In *Les Bêtes. Traverses*, n. 8, 2^e trimestre, p. 16.

ORANE STALPERS (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
“Cet animal qui est plus qu’un animal, dans et après la forme...” : l’hybridité dans l’œuvre de Germaine Richier

Peu proluxe sur son propre travail et laissant volontiers à d’autres le soin de le commenter, la sculptrice française Germaine Richier se livre dans le catalogue de l’exposition *The New Decade* à une rare introduction à son œuvre. Organisée en 1955 au Museum of Modern Art de New York, l’exposition est consacrée à la scène européenne émergente d’après-guerre. Les trois œuvres de Richier envoyées pour l’occasion – le *Diabolo* (1950), l’*Eau* (1953-1954) et la *Tauromachie* (1953) –, y sont présentées aux côtés de celles de Francis Bacon, Reg Butler, Jean Dubuffet, Lynn Chadwick et de quelques peintres abstraits parmi lesquels Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva et Jean Bazaine [Fig. 1]. Dans le catalogue de l’exposition, l’artiste introduit son travail de la manière suivante:

Bien que de manière non préméditée, mes ‘sujets’ appartiennent au monde de la métamorphose (*L’Orage*, *L’Homme forêt*) –, à cet animal qui est plus qu’un animal, dans et après la forme (*La Mante*) – ces créatures fantastiques d’un âge que nous sommes incapables de reconnaître, mais qui est nôtre, depuis que le monde des formes intervient incessamment durant nos recherches et nos observations. Tout dépend du drame perçu. [...] Si l’on devait parler d’une fonction superlative de la sculpture, on dirait qu’elle redécouvre le sens du monde et de l’hybride (Richier 1955: 35-37).

Dans ce texte, l’artiste insiste sur trois idées. D’une part, la sculpture repose sur des principes anciens et inchangés. D’autre part, elle s’appuie à part égale sur l’observation de la nature et sur la création. Enfin, la part créative ou imaginative de la sculpture se traduit dans

son œuvre sous la forme d'hybrides. Hybrides, les œuvres de Germaine Richier le sont en effet. Puisant dans le répertoire animal et végétal, les œuvres de l'artiste jouent de l'ambiguïté entre les règnes et sont volontairement maintenues dans cette zone intermédiaire du ni tout à fait humain, ni tout à fait animal ou végétal.

Le terme d'"hybride" est régulièrement employé pour décrire l'œuvre de Richier. Le fait que l'un des rares écrits que l'on conserve d'elle reprenne ce terme lui donne une charge particulièrement forte. L'artiste n'est cependant pas à son origine. Sa première occurrence est à aller trouver deux ans plus tôt, dans un article écrit par l'écrivain et critique René de Solier (De Solier 1953). La notion est ensuite réutilisée par plusieurs critiques, mais tous ne s'accordent pas sur le sens exact à donner au terme. Tandis que certains voient dans les hybrides de Richier des créatures "sorties du limon" (Ponge 1948: 4) qui s'extraieraient de leur bestialité originelle pour s'humaniser au contact des mains de la sculptrice, d'autres proposent une lecture inverse: celle de l'homme qui retournerait à son état animal. Les sculptures de Richier exprimeraient alors la cruauté humaine à la manière de "gants retournés" (Jouffroy 1956). Si la récurrence du terme a été relevée dans l'essai monographique que lui consacre Valérie Da Costa (Da Costa 2006) ainsi que dans l'étude de la réception critique de son œuvre proposée par Ivanne Rialland (Rialland 2012), le terme d'"hybride" relève d'une fausse évidence qui n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

C'est donc à l'analyse de cette notion que nous nous attacherons ici. L'artiste elle-même ayant peu écrit sur son propre travail, c'est par la confrontation de la réception critique de son œuvre et l'analyse de son processus créatif que nous procéderons dans le cadre de cette étude. En nous attachant tout d'abord à revenir à l'origine de son emploi par René de Solier, nous verrons quelle coloration prennent ces hybrides dans l'analyse qui en est faite par la critique, pour finalement tenter de comprendre le sens qu'a pu lui donner l'artiste elle-même au sein de son processus créatif.

Un art "des peurs qui s'épanouissent dans la nuit": l'hybride définit par René de Solier

Il faut remonter à 1953 pour trouver la première occurrence du terme "hybride" au sujet des sculptures de Germaine Richier. On doit l'origine du terme à René de Solier, écrivain et critique d'art, il est aussi le mari de l'artiste à partir de 1954. Ami de Jean Paulhan et de Georges Limbour, de Solier cultive un intérêt étroit pour l'histoire de l'art médiéval, la tradition hermétique et l'alchimie qu'il partage avec son ami André Pieyre de Mandiargues et Mircea Eliade avec qui il échange une correspondance. Co-directeur avec Franz Hellens de la revue *Les Heures* puis de *Disque vert*, contributeur pour la *N.R.F.* et pour *Cahiers d'art*, de Solier a notamment écrit sur Jean Dubuffet, Hans Bellmer, Ladislav Kijno, et collaboré avec plusieurs artistes dont Wols, Zoran Mušič et Richier pour illustrer certains de ses recueils de poèmes.

Dans l'article qu'il écrit pour *Cahiers d'art* (De Solier 1953) où le terme d'"hybride" est pour la première fois employé au sujet de la sculpture de Richier, l'écrivain décrit les sculptures de l'artiste comme des créatures à la croisée des règnes animaux, végétaux et humains. Le terme d'"hybride" y est employé pour traduire l'idée d'un mouvement, d'une dynamique dont témoigne la sculpture. Cette dynamique est plurielle: c'est à la fois celle qui unit l'humain à l'animal et au végétal, celle à l'œuvre dans la création par assemblage¹ et celle qui semble faire surgir ces créatures du passé et ainsi inverser la courbe du temps.² Ces différents aspects sont explicités par de Solier dans ce passage:

Allant de la liberté aux sources, Germaine Richier découvre les densités originelles; le sculpteur confère à la genèse une durée – et l'ap-

1 Plusieurs des œuvres de Germaine Richier sont obtenues par assemblage de matériaux naturels divers. Ce procédé s'apparente à une forme d'hybridation pour René de Solier.

2 Dans cet article René de Solier insiste sur l'idée selon laquelle les sculptures de Germaine Richier évoqueraient un passé lointain et qu'elles constitueraient des formes de réactivation du récit des origines et du passé préhistorique dans le temps présent.

pel des formes, – naissantes, massives, trouées, graineuses, – indique la nostalgie d'un autre élément. La main palmée de *l'Homme-Forêt*, cette main amphibie, est comme une greffe de l'envers; une preuve de l'évolution inattendue de toute forme, dès que la sculpture prend possession de l'espace (ivi: 123).

Tandis que la notion de "greffe" renvoie au principe d'assemblage, les termes de "densité originelle", de "genèse" et d'"évolution" nous renvoient à l'idée d'une création qui est non seulement artistique mais qui a aussi trait aux récits des origines. L'auteur ajoute un peu plus loin: "Toute la bête, vivante, requiert son attention, avant de devenir objet et forme: c'est à partir de l'animalité, de ses métamorphoses, que nous est livré, depuis *le Crapaud*, un monde que 'l'homme' contesterait. De la forme au geste – de la forme 'en état de surgissement' aux gestes de prise –, le passage n'est aisé, car les éléments à déceler appartiennent à des règnes différents. La difficulté vaincue, après quelques explorations aventureuses, nous surprenons l'"hybride", et le pouvoir d'oublier 'les origines'" (ibidem). La matière est comparée par de Solier à une créature vivante que l'artiste appréhenderait tel un animal rebelle. Cette animation particulière de la créature, permise par cette triple hybridation décrite précédemment, ferait ainsi oublier l'artifice qui en est à l'origine à la manière d'une monstrueuse Galatée.

Le terme d'hybride revêt une certaine importance dans le vocabulaire de René de Solier. L'écrivain donne plus tard une ampleur particulière à cette notion dans un ouvrage qu'il consacre à *L'Art fantastique* (De Solier 1961). Bien que Germaine Richier soit évoquée dans les dernières pages aux côtés d'autres artistes partageant les mêmes affinités, dans un spectre allant de Leonor Fini à Henry Moore, elle n'y occupe pas une place centrale et l'ouvrage n'est pour l'essentiel pas consacré à la création contemporaine. L'essai s'attache plutôt à définir ce qu'est l'art fantastique en tentant d'en dégager les origines dans les croyances ésotériques et la pensée médiévales. À l'image des œuvres de Jérôme Bosch qui occupent une place centrale dans cet ouvrage, l'art fantastique serait un art "des peurs qui s'épanouissent dans la nuit" et des "terreurs fondamentales" (ivi: 8) qui structurent les mentalités d'une époque dont

les images sont les témoins. Semblable aux créatures monstrueuses du peintre flamand, l'hybride se tient à la frontière de l'animal et de l'humain, du jour et de la nuit, de la raison et des émotions. Pour de Solier, l'hybride fonctionne comme un symbole magique et cristallise les croyances d'un temps antérieur au rationalisme des Lumières, où la pensée analogique règne sur le monde des images.³

De l'art fantastique de René de Solier à l'art magique d'André Breton

Renouant avec la pensée analogique, puisant dans l'imagier onirique, l'art fantastique de René de Solier n'est pas sans rappeler les recherches parallèles menées dans les mêmes années par André Breton, Roger Caillois ou Pierre Mabilie: le premier écrit *L'art magique* en 1957 (Breton, Legrand 1957/1991), le second dirige une *Anthologie du fantastique* en 1966 (Caillois 1966) et le dernier publie l'anthologie de textes le *Miroir du merveilleux* en 1940 (Mabilie 1940/1977).⁴ Si René de Solier n'est pas du cercle de Breton ou de Caillois, il est de fait lecteur de ces deux auteurs. Breton avait par ailleurs connaissance de ses écrits puisqu'on retrouve un exemplaire de *L'Art fantastique* dans la bibliothèque de l'écrivain (Oterelo, Calmels, Cohen 2003). Dans un compte-rendu critique de *L'Art fantastique* adressé par André Pieyre de Mandiargues à de Solier sur la demande de ce dernier, l'écrivain souligne d'ailleurs la parenté entre les deux approches théoriques: "[...] on pourrait sans trop d'exagération confondre cet art fantastique dont il nous parle avec l'art magique" (Pieyre De Mandiargues s.d.: 2).

L'art magique de Breton et l'art fantastique de René de Solier partagent en effet des points communs. L'un et l'autre promeuvent un

³ La pensée analogique repose sur un principe d'explication du monde à partir de rapprochements subjectifs où la partie vaut pour le tout et où l'image fait signe. Elle est à ce titre comparable à la pensée mythique définie par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage* (1962).

⁴ Si selon Todorov le fantastique renverrait à la survenue dans un monde qui est le nôtre d'un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde tandis que le merveilleux inscrirait d'emblée le lecteur dans un monde étranger au nôtre, la distinction n'est pas si tranchée dans l'emploi qu'en font les auteurs ici cités.

retour à la magie, au merveilleux ou au fantastique en réaction aux désillusions de l'époque, ce que Breton exprime en ces termes:

Les progrès de la science, sur quoi certains comptaient pour dissiper les illusions d'époques révolues, ont eu pour résultat paradoxal, sur une vaste échelle, d'aviver la nostalgie des premiers âges de l'humanité et des moyens d'agir sur le monde dont l'homme d'alors, à tâtons, s'ingéniait à démêler le secret (Breton, Legrand 1957/1991: 50).

Dans le sens que les deux écrivains donnent aux notions de magie et de fantastique, l'un et l'autre jouent de la frontière entre le monde réel où les objets trouvent leur point d'ancrage et le fait surprenant et irrationnel. Enfin, l'un et l'autre puisent dans un corpus d'œuvres en de nombreux points similaire, à la différence près des arts extra-occidentaux qui n'intègrent pas l'étude de René de Solier.⁵ S'il fallait faire une distinction – qui traduirait moins un désaccord fondamental qu'une différence de sensibilité – elle reposerait sur le constat suivant: là où Breton utilise indifféremment le terme d'"art magique" pour parler d'œuvres joyeuses ou plus sombres, René de Solier emploie exclusivement le terme d'"art fantastique" pour parler du caractère terrifiant des œuvres qu'il analyse.

La place centrale conférée à la nuit, associée par de Solier aux cauchemars, au surnaturel, au monde souterrain et aux créatures infernales, est également soulignée par André Pieyre de Mandiargues:

beaucoup plus singulièrement, René de Solier choisit de partir de la peur: [...] Il me semble que nous sommes un peu dans le voisinage du bouleversement aperçu de Georges Bataille, quand il lie la naissance de l'art à la découverte par les hommes préhistoriques de la mort et de la sexualité ténébreuse (Pieyre De Mandiargues s.d.: 1).

5 Pieyre de Mandiargues s'en étonne d'ailleurs: "[...] il a choisi de le limiter, et c'est volontairement, j'en suis sûr, qu'il omet ou néglige la plupart des civilisations extra-européennes, celles d'Afrique, d'Asie, d'Amérique et d'Océanie, qui ont fourni pourtant les plus riches apports en matière de formes fantastiques, les plus étranges et les plus complexes de ces 'hybrides', objets de son étude" (Pieyre De Mandiargues s.d.: 2).

Les êtres "nullement sortis de la nuit ni de la tempête" de Germaine Richier

Les chouettes, chauve-souris et autres oiseaux nocturnes occupent une place importante dans le bestiaire de Germaine Richier. On retrouve le thème de la nuit évoqué au travers d'animaux nocturnes dont l'artiste accentue les caractéristiques anthropomorphes, à l'image de la *Chauve-souris* qu'elle réalise en 1946 [Fig. 2]. L'œuvre, constituée d'un réseau de tiges et d'amas de plâtre conglomérés autour des principales articulations de la créature, joue de l'ambiguïté entre le corps de l'animal, le buste humain, et le végétal. Le corps de la chauve-souris, présenté de face les ailes déployées et dont Richier accentue l'élongation des pattes, rappelle le buste humain. Le traitement accidenté du plâtre et la surface trouée des ailes évoquent par ailleurs les stratifications du tronc d'un arbre et les ramifications de ses branches.

La chauve-souris est un animal hautement symbolique dans la culture médiévale et populaire. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on la retrouve ainsi clouée, les ailes déployées sur les portes des maisons pour éloigner le mauvais sort. L'animal, comme d'autres créatures qu'on retrouve plus tard dans le bestiaire de Richier, renvoie à un monde anté-moderne. C'est d'ailleurs ce que souligne Francis Ponge dans le catalogue de la première exposition française de l'artiste, où la *Chauve-souris* est pour la première fois présentée au public aux côtés d'autres de ses hybrides. Ponge décrit ainsi l'univers de Richier comme un monde dont les êtres ne seraient "nullement sortis de la nuit ni de la tempête" qui court "depuis des millions d'années" et remonte à la préhistoire (Ponge 1948: 4).

On pourrait imaginer que le motif de la chauve-souris ait été inspiré par ces croyances populaires précitées, dont on trouve également la trace dans la peinture de Jérôme Bosch, abondamment commenté par René de Solier tout comme André Breton qui y voit un précurseur du surréalisme. Dans *Le Concert dans un œuf* (1453-1516) longtemps attribuée au peintre, la chauve-souris est représentée à côté d'une autre créature de la nuit, la chouette. Cette dernière surmonte la tête d'une religieuse qui prend à partie le spectateur et symbolise

la folie et l'impiété qui le guette. Le motif de la chauve-souris connaît une discrète popularité après-guerre. Jean Painlevé lui consacre ainsi un documentaire en 1945 qu'il intitule *Le Vampire*, renforçant ainsi l'aura fantastique entourant l'animal. Comme l'a souligné Carol Jacobi, Isabel Rawsthorne s'intéresse également au motif suivant une interprétation proche de celle de Richier, laissant penser à une possible influence de la seconde sur la première (Jacobi 2021). On retrouve également ce motif chez Leonora Carrington (*Untitled*, 1949-50) et Remedios Varo (*Personaje*, 1958), où il est associé à l'imaginaire de la sorcière (Chadwick 1985).

La chauve-souris sous sa forme hybridée renvoie d'abord à l'idée d'un passage, d'un mouvement dynamique entre la nuit et le jour, la terreur et la raison. En souscrivant à la lecture proposée par de Solier, on pourrait ainsi voir dans les animaux nocturnes qui peuplent les œuvres de Richier le souvenir de ces créatures issues du bestiaire médiéval. Ils s'apparenteraient ainsi à de véritables talismans contre "l'aveuglement humain" et la folie (De Solier 1961: 108). Lorsque René de Solier emploie le terme d'"hybride" en 1953 au lendemain de la guerre, on comprend donc que c'est à cette iconographie là qu'il fait référence. En procédant par hybridation, Richier animerait ainsi ses créatures d'une puissance presque magique qui agirait comme un repoussoir contre les parts les plus sombres de l'homme.

“Des boîtes d'insectes fabuleux”

Nous l'avons vu, le bestiaire nocturne occupe une place à part dans les premières théorisations de l'hybride par René de Solier. À certains égards, la place conférée par Richier aux créatures de la nuit et le traitement qu'elle leur réserve semblent aller dans le sens de l'analyse qu'en propose de Solier.

Dans la réception critique plus large qui est faite de l'œuvre de l'artiste, les insectes occupent une place prédominante. Dans l'un des portraits que Brassai réalise de l'artiste dans son atelier, cette dernière est présentée entourée de ses créations [Fig. 3]. Le visage de l'artiste se reflète dans un miroir au pied duquel est disposée un élément qui servira à former la tête du *Berger des Landes* (1951) et

dans la partie centrale, la *Mandoline* (1954-1955) encore en cours de réalisation. Aussi appelée "la cigale", cette œuvre prend pour modèle un insecte caractéristique du sud de la France, où Germaine Richier passe son enfance. Très attachée à ses origines provençales, c'est notamment au travers des insectes qu'elle collectionne et fait envoyer par son frère (Da Costa 2006: 44), que ce lien avec la culture populaire de sa région se traduit. L'importance de cette collection d'insectes dans le processus créatif de l'artiste a d'ailleurs été relevé très tôt par la critique. Dans le texte que Georges Limbour consacre en 1948 à sa visite de l'atelier de Richier, l'écrivain lui consacre ainsi ses premières lignes:

Comme en tout atelier régnait un grand désordre éclaboussé ou saupoudré de plâtre, et de la glaise collait au plancher. En des vitres noires, mais poussiéreuses, au long des murs, des boîtes d'insectes fabuleux dont on verra qu'ils jouent un rôle dans la sculpture de Germaine Richier (Limbour 1948: 2).

Dès les premières analyses qui vont être proposées des hybrides de Germaine Richier dans le catalogue de cette même exposition, tous ne s'accordent pas sur la dynamique du lien qui unit insectes et humains dans son œuvre. S'agit-il d'un "cosmos en formation" (Ponge 1948: 4), ou bien au contraire d'un monde postapocalyptique où la séparation entre des règnes aussi éloignés que l'homme et l'insecte n'aurait plus sens? Une seconde question se pose alors: celle du sens de la relation qui unit l'animal à l'homme dans ces hybrides.

L'animal humanisé: le thème de l'origine et de la genèse

Dans la réception critique de Germaine Richier, l'insecte-humain est fréquemment associé au champ lexical de l'origine – qu'elle soit biblique, historique ou biologique. Dans un texte qu'il consacre à l'œuvre de Richier en 1950, René de Solier dit ainsi qu'autour de l'*Orage* (1947-1948) "tout un monde s'éveille. Mantes, araignées ou fourmis sont appelées à une autre vie, combien énigmatique" (De Solier 1950). Dans ce "monde (qui) s'éveille", les insectes de Richier sont des êtres primitifs, sortis du fond des âges. Par leur étrangeté,

leur opposition radicale à l'homme sur le plan évolutif, ils renvoient à un temps lointain où l'humanité n'en serait qu'à son commencement. Ces figures d'insectes vont ainsi être lues comme des témoignages du moment où l'homme se sépare de sa propre animalité. Ce même rapprochement se retrouve développé plus tard, dans les textes d'autres critiques. P. Chatard déclare ainsi dans la revue *Nouvelle Gauche* en 1956: "si son œuvre rappelle parfois certains styles de civilisations lointaines, c'est que sa sensibilité moderne se trouve en accord avec sa sensibilité primitive et que les menaces d'un monde atomique ne sont pas d'un ordre tellement différent dans l'esprit humain que celles de l'âge de pierre" (Chatard 1956). Ici le discours sur les origines est par ailleurs étroitement associé au sentiment de menace d'une fin imminente. Parce qu'il est associé à un imaginaire des origines, l'insecte va donc aussi être fondu dans cette recherche d'une "nouvelle image de l'homme" après 1945. Le passage précédemment cité en témoigne, tout comme la participation de l'artiste à l'exposition *New Images of Man* au MoMA en 1959 où elle présente entre autres *La Sauterelle* (1946) [Fig. 4]. Si l'anatomie du personnage, dont on devine la poitrine, la précision des doigts et l'appui des pieds, suggèrent une figure humaine; le titre et la posture bondissante du personnage rappellent l'animal. L'introduction à l'œuvre de Richier proposée par Peter Seltz dans le catalogue de l'exposition rend bien compte de cette association. Il compare ainsi l'univers de Richier à "une sorte de panthéisme dans lequel l'homme est l'esprit qui habite toute chose" (Seltz 1959: 131). Associé à un imaginaire de l'origine, l'insecte y est pris pour témoin de ce monde qui s'éveille mais dont l'homme demeure le centre. L'association entre créatures hybrides et monde des origines semble par ailleurs se vérifier dans les carnets de dessins de l'artiste. Conservés au Musée National d'Art Moderne, ces derniers ont jusqu'ici été peu analysés. Lorsqu'on parcourt ces carnets, on remarque l'étroite proximité qui associe des dessins visiblement inspirés des insectes que Richier avait dans sa collection, et dessins de cervidés et des chevaux qui pourraient évoquer, de par leur style, les peintures rupestres de Lascaux [Fig. 5]. Alors que les passages que nous venons de citer témoignent d'un humanisme certain, d'autres

vont souligner une dynamique qui semble, en tout cas à première vue, suivre un chemin inverse: celui de l'humain animalisé.

L'humain animalisé: images de l'apocalypse

En parallèle de ce monde des origines que nous évoquions, les critiques s'intéressent également à l'expressivité des figures de Germaine Richier. On va ainsi régulièrement souligner la manière dont l'humain y est "mis à nu". Dans un article de 1956, Alain Jouffroy déclare par exemple que l'artiste "sculpte la colère, la peur, la violence intérieure, la stupéfaction, l'horreur. Elle plonge dans l'être humain, et ses personnages sont comme des gants retournés: tous leurs sentiments sont apparents. Leurs formes ne cachent rien. Nous sommes en présence de personnalités morales mises à nu" (Jouffroy 1956). Pour Jouffroy, Richier révèle ainsi l'humain dans sa vérité presque biologique, animale. Un humain en prise avec ses sentiments et ses pulsions: la colère, la peur, la violence intérieure... Cette "humanité des origines" dont il était question précédemment n'est donc pas une humanité qui ressemble à la nôtre, mais une humanité qui serait à nouveau en prise avec sa propre animalité. Elle est à ce titre associée par certains critiques à la guerre qui venait de déchirer l'Europe. Claude Roger-Marx dit ainsi que ses bronzes "semblent sortir d'un camp de concentration" (Roger-Marx 1956). Associées par la critique à un imaginaire des origines, les hybrides de Richier sont donc pris dans une dynamique à deux sens: l'une associant les sculptures de l'artiste au moment où l'humain se séparerait de sa propre animalité, l'autre, à une humanité qui se trouverait à nouveau en prise avec celle-ci. Autrement dit, ces insectes-humains nous reviendraient à la fois d'un passé lointain et du futur. C'est là un des principaux points de la critique qui va s'opposer au travail de Richier. L'artiste donnerait à voir un monde postapocalyptique où l'humanité, à nouveau en proie à ses pulsions, nous reviendrait d'entre les morts. Ses sculptures sont ainsi régulièrement comparées à des êtres en décomposition. Dans un article écrit en réaction à la rétrospective que le Musée d'Art Moderne consacre à la sculptrice en 1956, Georges Hilaire écrit ainsi que la sculpture de Richier

ne donnerait pas à voir une renaissance, mais au contraire des êtres en putréfactions, des sculptures "piquées de vers" (Hilaire 1956) qui rendraient compte d'un monde humain arrivé à sa fin.

L'exemple de la *Mante* (1946) [Fig. 6] est à cet égard particulièrement parlant. Dans cette œuvre la ressemblance entre l'homme et l'insecte ne fait guère de doute. On reconnaît son profil longiligne et ses grandes pinces avant qui lui valent son nom de "religieuse". L'élongation du cou et le dessin d'une poitrine viennent accentuer les caractéristiques anthropomorphes de l'animal et nous placent du côté de l'hybride. Bien qu'on ne sache pas si Richier a lu les articles que l'écrivain Roger Caillois consacre à la mante religieuse (Caillois 1934; 1935), il est fort probable que Solier en ait eu connaissance. D'autre part, le sujet de la mante religieuse intéressait bien au-delà de l'article de Caillois: dans le cercle des surréalistes différents spécimens étaient collectionnés par Paul Eluard, André Breton, Roger Caillois lui-même. Salvador Dalí vouait une véritable fascination pour l'animal dont il avait fait une figure clef de sa lecture de *l'Angelus* de Jean-François Millet (Dalí 1963/2011). Ce dernier, tout comme Max Ernst, Felix Labisse et André Masson, représente enfin régulièrement la mante dans son œuvre.

Si le lien amour-mort a particulièrement été souligné par Dalí, l'insecte est aussi vu comme une espèce qui se placerait à l'autre bout du spectre évolutif, totalement opposé à l'homme et en même temps très proche de lui par sa physionomie. C'est cette ressemblance entre deux espèces tout à fait opposées qui constitue la base de l'article de Caillois. La mante religieuse y est ainsi associée à un temps archaïque, tout comme la sculpture de Richier qui est vue comme une créature sortie du fond des âges et qui semblerait en même temps revenir d'un futur apocalyptique. L'insecte vient ainsi cristalliser un second aspect de l'hybridité telle qu'elle se joue dans la sculpture de Richier: celui du rapport au temps. L'idée que ces sculptures renvoient à une humanité nouvelle, ou au contraire à un retour à l'animalité originelle, est au cœur des crispations qui entourent la réception de son œuvre. Hybrides au sens où elles matérialiseraient un pont entre le monde réel et celui du cauchemar, les sculptures de Germaine Richier le sont aussi par le carrefour

entre passé, présent et futur qu'elles figurent. Reste à aborder un troisième aspect de l'hybridité chez Germaine Richier: celui qui se joue dans le rapport à la matière.

Les monstres aquatiques de Germaine Richier

Le traitement que Germaine Richier réserve à ses créatures aquatiques témoigne du sens mystérieux, si ce n'est occulte, qu'elle donne au traitement de la matière. Au sein du bestiaire de l'artiste, les hybrides aquatiques sont sensiblement ceux qui s'éloignent le plus d'espèces et de spécimens réels simplement assemblés. À l'exception du *Crapaud* (1940) dont l'hybridité s'appuie essentiellement sur l'association entre une figure bien humaine accroupie comme le batracien et un titre, *L'hydre* (1954), *Le Berger des Landes* (1951) et *Le Griffu* (1952) sont des figures monstrueuses qui renvoient à des sujets mythologiques, populaires ou folkloriques.

L'intérêt de l'artiste pour l'univers aquatique et son imaginaire fantastique est partagé par nombre d'artistes dans les années 1950. Le bestiaire sous-marin avait déjà suscité l'intérêt de Man Ray, Jean Painlevé et Eli Lotar dans les années 1930 qui photographient et filment hippocampes, pieuvres, étoiles de mer et oursins. Il se porte aussi sur des créatures fantastiques issues de la mythologie celtique, telles que la fée Mélusine dont les jambes peuvent se transformer en queue de serpent. Tout comme cette dernière, le bestiaire aquatique de Richier renvoie à la métamorphose. Il témoigne d'un principe dynamique de transformation du corps humain ou animal en créature monstrueuse où l'artiste tisse l'analogie entre métamorphose naturelle et métamorphose artistique.

Pour *L'hydre* (1954) [Fig. 7], Richier prend ainsi pour point de départ un corps féminin dont le traitement, des pieds vers la tête, devient de plus en plus grossier. La forme de la poitrine, le cou et les épaules sont à peine esquissés, laissant encore deviner le geste de l'artiste, tandis que la tête de la figure se sépare en trois excroissances pareilles à des serpents ou des coraux. Le titre de l'œuvre renvoie au serpent des marais de Lerne a plusieurs têtes qu'Héraclès a pour mission de tuer dans ses douze travaux, sans pour autant laisser

supposer une illustration du mythe: l'hydre prend ici forme humaine, et il ne reste que de ces multiples têtes menaçantes que trois tentacules atrophiés. C'est sensiblement davantage la capacité de régénération infinie de la créature mythologie (dont les têtes peuvent repousser à peine sectionnées) qui a intéressé Richier ici puisqu'elle est en elle-même un symbole de création. Vivant dans les marais comme les autres créatures aquatiques auxquelles Richier donne forme, l'hydre évolue à la lisière de l'élément aquatique et de la terre, dans à un univers rapidement changeant et fréquemment associé au rêve (Bachelard 1942/1993).

L'artiste en alchimiste

Chez Richier, cette matérialisation du principe de création passe par l'intermédiaire du bronze. L'artiste elle-même insiste sur l'importance qu'elle prête au traitement de la matière dans l'un des rares textes que l'on conserve d'elle:

Selon moi, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. Les trous, les perforations éclairent la matière qui devient organique et ouverte, ils sont partout présents, et c'est par là que la lumière passe. Une forme ne peut exister sans une absence d'expression. Et l'on ne peut nier l'expression humaine comme faisant partie du drame de notre époque (Seltz 1959: 131).

L'image de l'artiste, maître de la matière qu'elle transforme et dont elle révèle le potentiel expressif, a parfois conduit à la comparer à une figure de "femme et sage-femme à la fois" (Ponge 1977). Si Richier puise effectivement dans le répertoire de la femme nourricière (*La Pomone*), il semble que ce soit moins dans ce registre qu'il faille aller chercher l'illustration de son rapport à la matière que dans celui de l'alchimiste. Science traditionnelle et mystique expérimentale, l'alchimie traduit l'idée d'une connaissance secrète des propriétés des matériaux qu'on a parfois confondu avec l'occultisme ou la magie. Objet de fascination pour les surréalistes, elle est aussi sujet d'intérêt pour René de Solier qui y fait appel dans *L'Art fantastique*. Figure de la maîtrise des éléments, capable de reproduire le mou-

vement de la nature, l'alchimiste pourrait ainsi constituer l'un des alter-ego de Richier dans son rapport à l'hybride.

L'artiste en folkloriste?

L'hybride chez Richier est également étroitement ancré dans l'imaginaire du folklore. Pour cristalliser l'image d'une humanité confrontée à sa propre animalité, Richier fait appel à un répertoire de figures qu'elle puise dans différentes traditions populaires. Certaines cultures traditionnelles sont encore vues au milieu du XX^e siècle comme des survivances du passé au sein de l'époque moderne (Gallais, Calafat 2020). Considérées plus proches de la nature, les sociétés paysannes intriguent dès la fin du XVIII^e siècle les premiers folkloristes qui commencent à collecter chants, costumes, objets portant le témoignage de ces cultures. Par leur archaïsme supposé, elles suscitent ainsi la curiosité des artistes qui, fuyant la modernité industrielle de la ville, partent chercher "le sauvage, le primitif" (Gauguin 1984: 172).

Richier s'est elle-même beaucoup intéressé à ces formes d'expressions. Dans *Le Berger des Landes* (1951) [Fig. 8] l'artiste joue de l'analogie entre sa créature tripode et les échasses portées traditionnellement par les bergers landais pour se déplacer rapidement sur les terrains humides. La façon dont ces échasses et l'épais manteau de laine transformaient la silhouette humaine a particulièrement fasciné les premiers graveurs qui se sont attachés à documenter ces costumes traditionnels. L'apparence pittoresque de ce sujet qui véhicule l'idée d'une société rurale plus proche de la nature connaît une large diffusion par l'intermédiaire de gravures, photographies et cartes postales [Fig. 9]. La section française du Musée ethnographique du Trocadéro comprenait également un sujet en cire vêtu à la manière d'un berger landais [Fig. 10]. Dans l'interprétation qu'elle en propose, Richier accentue l'animalisation de la figure humaine. La tête réalisée à l'aide d'un conglomerat de brique et de ciment ramassé sur la plage (Prat 1996: 100) n'évoque un visage que par l'intermédiaire de deux orbites et d'une large béance rappelant une bouche. Le corps est résumé à un frêle buste ouvert telle une carcasse animale. Les jambes enfin ont fusionné avec les échasses et la

canne du berger. Sans pour autant se faire folkloriste, l'artiste puise dans les particularités physiques de ces hommes des marais bien réels pour générer ses créatures hybrides qui témoignent, sur le mode onirique, d'une recherche de régénération et de métamorphose.

L'artiste en dompteuse

Si dans le *Berger des Landes*, Richier prend pour point de départ un folklore qui lui est à peu près aussi étranger qu'à tout autre, avec *Le Griffu* (1952) [Fig. 11] c'est à la culture occitane dans laquelle elle a baigné dans son enfance qu'elle fait référence. Représenté les jambes et les bras repliés à la façon d'un animal qui se redresse, maintenu par des tiges métalliques qui semblent en même temps le contraindre, *Le Griffu* est l'une des rares créatures dont l'artiste travaille le visage, habituellement à peine esquissé. La gueule de la créature est cependant transformée en une large bouche qui rappelle, comme le soulignait déjà Jean-Maurice Rouquette (ivi: 106), les gargouilles du musée d'Arles. L'artiste se serait ici inspirée de la figure de la tarasque. Présente dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, ce monstre aux allures de dragon aurait hanté les marais des alentours de Tarascon, dévorant les hommes qui s'y aventurent, jusqu'à ce que Sainte Marthe ne vienne dompter l'animal.

Si le sujet de la tarasque a intéressé Richier, c'est semble-t-il moins pour ses particularités formelles – qu'elle ne reproduit pas dans le traitement qu'elle réserve au *Griffu*, – que pour ce qu'elle symbolise. Si dans le traitement que lui réserve Richier la tarasque prend une forme humaine, dans les processions populaires, elle est figurée sous la forme d'une créature imposante à la peau écaillée et au dos surmonté de piques. Ces processions populaires inscrivent la figure de la tarasque dans un folklore vivant qui fait également partie de la jeunesse de l'artiste. A cet égard, la tarasque traduit un double archaïsme en étant à la fois la créature de folklore, témoin de survivances modernes de croyances anciennes, et le monstre de l'enfance. C'est cependant moins à la figure de l'enfant effrayé qu'à celle de la dompteuse que semble s'identifier ici Richier. *Le Griffu* de Richier semble en effet à la fois maintenu et contraint par les tiges métalliques qui rappellent la ceinture avec laquelle Sainte Marthe

retient la tarasque. Domptant la matière comme elle maîtrise la tarasque, Richier semble signaler ici, dans le traitement qu'elle réserve au *Griffu*, une relation à l'élément naturel qui tient plus de l'appivoisement et de la maîtrise que de la lutte.

Nous l'avons vu, le terme d'hybride renvoie à une mise en relation complexe et loin d'être évidente entre homme et animal dans les sculptures de Richier. Le terme trouve son origine chez René de Solier qui lui donne toute sa densité conceptuelle dans ses écrits sur l'art fantastique: l'hybride renvoie au monde du crépuscule et de l'aube où s'agitent des créatures de cauchemar à la croisée de plusieurs règnes. Pour de Solier, l'"hybride" cristallise ainsi les terreurs d'une époque. Il renvoie aux créatures des bestiaires médiévaux, des légendes populaires et des folklores vernaculaires. Les formules expressives de l'hybride dont Richier fait usage dans son œuvre placent l'animalité de l'homme à la fois comme une origine aux lendemains de la guerre et comme horizon possible. Derrière la question du rapport entre homme et animal se joue ainsi une série d'autres dualités (onirique, temporelle et matérielle) dont l'hybride est le symbole. Pour autant l'hybridité de Richier reste un humanisme qui oppose à la bestialité différentes stratégies d'appivoisement. Nous avons tenté de mettre en évidence plusieurs de ces formes: celle de l'artiste en alchimiste, en folkloriste et en dompteuse.

Au terme de cette analyse, il nous faut reconnaître les limites et les prolongements possibles des différents éléments soulevés ici. Le premier point concerne le terme d'"hybride" en lui-même, indéfectiblement lié au développement initial qu'en propose René de Solier. Si nous avons vu que Richier faisait sien le terme et que son œuvre, tout comme son processus créatif, trouvait des accointances avec le développement proposé par de Solier, le manque d'écrits de sa main nous rend dépendent de l'interprétation des œuvres et de leurs commentaires contemporains. La densité théorique du terme s'avère pour autant particulièrement riche et invite à en étudier les prolongements possibles dans l'œuvre d'artistes s'étant prêtés à des hybridations voisines, à l'instar de Lynn Chadwick ou Elisabeth Frink (Wilson dans Andral, Da Costa, Hoekstra 2020 : 71-83).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRAL J.-L., DA COSTA V., HOEKSTRA F. (2020), *Germaine Richier: la Magicienne*, musée Picasso d'Antibes: musée Beelden aan Zee, Paris: La Haye.
- BRETON A., LEGRAND G. (1957/1991), *L'art magique*, Club Français du Livre, Phebus A. Biro, Paris.
- CAILLOIS R. (1934), "La mante religieuse: de la biologie à la psychanalyse", in *Minotaure*, 5, pp. 23-26.
- Id. (1935), "Mimétisme et psychasthénie légendaire", in *Minotaure*, 7, pp. 5-9.
- Id. (1966), *Anthologie du fantastique*, t.1 et t.2, Gallimard, Paris.
- CHADWICK W. (1985), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, Londres-New York.
- CHATARD P. (1956), "Germaine Richier", in *Nouvelle Gauche*, 18 novembre.
- DA COSTA V. (2006), *Germaine Richier: un art entre deux mondes*, Norma, Paris.
- BACHELARD G. (1942/1993), *L'eau et les rêves*, José Corti, Le Livre de Poche, Paris.
- DALI S. (1963/2011), *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, J.-J. Pauvert, Allia, Paris.
- DESCHAMPS P.-O., LBOVICI E. (1989), "L'atelier de Germaine Richier", in *Beaux-Arts magazine*, 73.
- DE SOLIER R. (1950), "Germaine Richier", in *Les Cahiers de la pléiade*, printemps.
- Id. (1953), "Germaine Richier", in *Cahiers d'art*, 1, pp. 123-125.
- DE SOLIER R. (1961), *L'art fantastique*, J.-J. Pauvert, Paris.
- GALLAIS J.-M., CALAFAT M.-C. (2020), *Folklore*, La Découverte, Paris.
- GAUGUIN P. (1984), *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888*, Fondation Singer-Polignac, Paris.
- HILAIRE G. (1956), "Sculpture piquée de vers", in *Dimanche matin*, 11 novembre.
- JACOBI C. (2021), *Out of the Cage: The Art of Isabel Rawsthorne*,

- Thames & Hudson, Londres-New York.
- JOUFFROY A. (1956), "Portrait d'un artiste. Germaine Richier", in *Arts*, 8 août 1956.
- LIMBOUR G. (1948), "Visite à un sculpteur", in *Derrière le miroir*, numéro spécial *Germaine Richier*, galerie Maeght, Paris, p. 2.
- MABILLE P. (1940/1977), *Miroir du merveilleux*, Sagittaire, Editions de Minuit, Paris.
- OTERELLO C., CALMELS L., COHEN C. (2003), *André Breton, 42 rue Fontaine*, vente à Drouot-Richelieu, CalmelsCohen, Paris, lot 392, <https://www.andrebretton.fr/work/56600100109611> (lien consulté le 10 juin 2022).
- PIEYRE DE MANDIARGUES A. (s. d.), "L'art fantastique", 3 feuillets, Archives René de Solier, ML 04443/0461, Archive et Musée de la Littérature, Bruxelles.
- PONGE F. (1948), "Sculpture", in *Derrière le miroir*, numéro spécial *Germaine Richier*, galerie Maeght, Paris, p. 4.
- Id. (1977), "Germaine Richier", in *L'Atelier contemporain*, Gallimard, Paris.
- PRAT J.-L. (1996), *Germaine Richier: rétrospective*, Fondation Maeght, Paris.
- RIALLAND I. (2012), "Germaine Richier, ah! oui, les mantes religieuses", in *Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Classiques Garnier, Paris, pp. 219-234.
- RICHER G. (1955), "Richier", in *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Museum of Modern Art, New York, pp. 35-38.
- ROGER-MARX C. (1956), "De Barye, le dompteur, aux insectes de Germaine Richier", in *Le Figaro littéraire*, 20 octobre.
- SELTZ P. (1959), "Germaine Richier", in *New Images of Man*, MoMA, New York.

JULIA RAYMOND (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Genèse scripturale de l'animal parlant.

Les bestiaires performés de Julien Blaine à partir de 1962

Au début des années 1960, le poète Julien Blaine mène ses premières expérimentations de poésie-action interrogeant les rapports hégémoniques entre la poésie, le livre, qu'il considère comme un carcan à l'ère de son industrialisation et qu'il réduit, dorénavant, au rôle de résidu ou de simple "partition" (Blaine 2017) d'où jaillit le poème, et ce qui leur est extérieur, à savoir le hors livre. Selon une impulsion intermédiaire, qui l'inscrit, par ailleurs, dans la lignée d'un certain *faire scriptural* héritier des avant-gardes littéraires de la première moitié du 20^{ème} siècle, le poète introduit dans ses poèmes des éléments matériels non linguistiques comme, par exemple, des images, des objets plastiques ou encore des sons qu'il enregistre et qu'il retranscrit à l'aide du magnétophone.¹ Il y intègre également des matières qu'il qualifie d'élémentaires telles que des gestes, de la chaire, des os, du feu, de la terre, de l'eau, de l'air, des éléments célestes, du sang ou encore des animaux qu'il réunit dans des bes-

¹ À partir de 1953, plusieurs poètes comme, entre autres, François Dufrêne, Henri Chopin et Bernard Heidsieck, décident de se munir d'un magnétophone pour explorer et exploiter les potentialités poétiques de la bande magnétique, s'inspirant des travaux et des manipulations effectuées par les musiciens issus de la Musique Concrète. Le magnétophone sert aux poètes à enregistrer le poème, à diffuser leur voix et à le pérenniser. Il est également un outil qui leur permet d'extraire et de faire valoir, par des montages effectués à même la bande magnétique, les sons ambiants et les matériaux non verbaux constituant l'environnement urbain. Ils peuvent varier les vitesses d'enregistrement et les échos ou encore effectuer des collages par la fragmentation ou la superposition de leurs voix, la bande se substituant, alors, à la page en favorisant les expérimentations langagières. Le magnétophone devient, ainsi, un véritable instrument de création et un authentique moyen complémentaire d'écriture.

tiaires performés. Ceux-ci ne se limitent pas au fondement d'une simple taxinomie des espèces animales. Ils visent à décrire une théorie générale de la nature et de l'existence d'un art du langage, en somme une poétique, qui révèle des parallélismes entre croyances païennes et animistes, entre *bêtes*, rites et mythes, dont les polyphonies convergent vers un sème commun, à savoir la résurgence d'une "animalité expressive" (Maunet 2014: 64) à laquelle Blaine donne souffle, corps, voix et énergie dans ses lectures-performances ou dans ses performances² qu'il qualifie d'*aurignaciennes*. Au contact de cette corporalité et de cette oralité naissante, le poète s'affirme, en effet, au fil des décennies dans une recherche inépuisable des écritures originelles, notamment celles de l'art pariétal en considérant que l'homme est d'un point de vue ontologique "un animal parlant", soit "un animal de langage" – et non pas exclusivement un être "doté de langage" (Boisnard 2010: 69) – capable d'explorer la mémoire du corps, de la voix et des systèmes d'écriture qui ont été absorbés, selon lui au fil des siècles, par le développement dominant des cultures monothéistes.

Le désir de compagnonnage de Blaine avec les animaux devient pleinement poétique en 1962³ lorsqu'il décide de créer sa faune littéraire et de la présenter, sous la forme d'une lecture-performance enregistrée à l'aide d'un magnétophone, aux éléphants d'un cirque alors installé transitoirement à Aix-en-Provence pour quelques re-

2 L'emploi de ce terme générique s'appuie sur la définition qu'en donne Cristina de Simone pour réunir des processus de création différents qui tendent toutefois vers la même finalité: "L'expression 'poésie-performance' indique aussi bien des lectures à haute voix où la performance orale est l'enjeu esthétique principal, que des pratiques performatives se séparant de tout support textuel et pouvant ou non employer des technologies du son", en faveur d'une poésie hors livre, dans De Simone 2018 : 18.

3 Dès son plus jeune âge, Blaine affiche effrontément ce désir de proximité avec les animaux. Il écrit, à ce propos: "J'ai toujours été proche des animaux, au point de me liguer contre ma famille s'il le fallait. Enfant de la campagne j'ai grandi dans des collines où mes parents, cousins, oncles et autres allaient fréquemment chasser. Non seulement je refusais de les accompagner quitte à me dresser contre eux, mais je n'hésitais pas à les précéder pour faire fuir le gibier", dans *Blaine au MAC, un tri* 2009: 42.

présentations.⁴ Avec *Reps Elephant 306*, Blaine reprend et réinvente le vieux thème poétique du bestiaire en faveur d'un *orphisme éléphantin* (Blaine 1962) tandis que sa partition, qui est, quant à elle, publiée en 1964 dans la revue *Ailleurs* (Blaine 1964), ouvre d'autres voies à l'histoire de l'écriture qui n'est désormais plus seulement "inféodée par l'extension technique du pouvoir de l'alphabet" (McLuhan, McLuhan et Zingrone 1995: 85, repris dans Alfandary 2012: 145).

Ainsi en partant de la genèse de l'œuvre poétique de Blaine, cet article se propose de présenter les principales caractéristiques de ses bestiaires. Dans un premier temps, il s'agira de comprendre dans quelle mesure le poète souhaite retranscrire un état premier de la langue au profit d'une poésie élémentaire qui renoue le dialogue avec les éléphants et leurs onomatopées *primitives*. Puis, il sera question de voir comment le poète s'inspire, entre traditions et expérimentations, d'une certaine imagerie médiévale liée à la question de l'animalité tout en prolongeant la lecture de ses propres références grâce à un jeu de correspondances analogiques afin de démontrer que le monde naturel, dont l'éléphant fait symboliquement partie en tant que puissance sauvage, forme le discours poétique et, par extension, le langage. Enfin, il s'agira d'étudier de quelle manière le poète mêle cette dimension de retranscription éléphantine avec la recherche d'un point d'équilibre poétique, de contact, mais aussi de séparation entre l'homme et l'animal, entre le langage et les gestes ou encore entre l'écriture et le corps qui engage un rapport complexe aux sources chamaniques et totémiques. Celui-ci entend faire pénétrer la question de l'animalité dans l'organisation et le pouvoir de signification du livre, de l'écriture contemporaine et de ses supports ainsi que dans celle de la société qui les a produits et, ce, jusqu'à atteindre un profond désir de création de "communautés hybrides" (Lestel 2004: 15).

4 Cette lecture-performance s'inscrit dans la lignée des événements poétiques organisés par Blaine pour promouvoir les publications des quatre numéros de la revue *Carnets de l'Octéor* qu'il dirige avec Roger Pisapia entre 1962 et 1963. Voir Blaine, Pisapia: 1962.

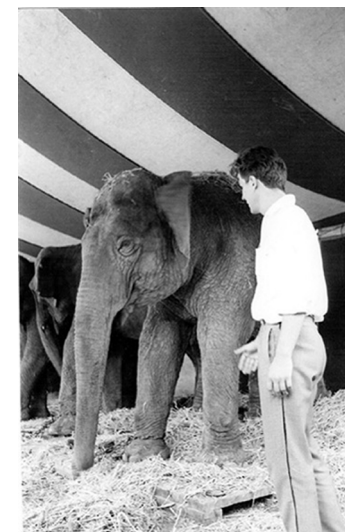
“Animalité expressive” et onomatopées éléphantines

Reps Elephant 306 répond à un protocole d'actions en quatre actes. Tout d'abord, Blaine se documente savamment au sujet de la faune qu'il souhaite présenter aux éléphants. Il dépouille des archives. Il parcourt des dictionnaires. Il consulte également des encyclopédies afin de n'omettre aucune des caractéristiques, qu'elles soient physiques ou symboliques, des animaux qu'il convoque dans ce bestiaire. Il décrit, par exemple, la “demi-sphère bordée de piqûres” et d’“aiguilles” qui dessinent le contour des oursins ainsi que leurs “éclats” qui forment, selon lui, “leurs couronnes souples en leur centre”. Il parle ensuite du “crâne” du poulpe et de “sa dentelée mâchoire à canine en périphérie” (Blaine 1964: 5. Reproduit dans *Blaine au MAC, un tri* 2009: 41), mais aussi de l'affectuosité du boa et des valeurs artistiques de la libellule, de la musaraigne, de la mouette grivelée ainsi que du rossignol mouetté jusqu'à, parfois, les mêler et, ainsi, laisser supposer, d'abord aux éléphants, puis aux lecteurs, l'idée d'une vague chimère, comme le démontre cette strophe:

De dire: Iles pour mouette grivelées, avec pattes porteuses de branches insoupçonnables mais adoptées par rossignols mouettés, pattes soutenues par racines incontrôlables mais croyables par musaraignes (ivi : 9. Reproduit dans *ibidem*).

La consultation de ces documents permet aussi à Blaine d'étayer ses arguments pour justifier, le cas échéant, ses aversions pour tel ou tel animal, à l'image de celle que le poète éprouve contre le mouton, notamment pour son comportement peu intelligent et suiveur. S'ajoute à ce travail de recherche, des temps d'écriture, de relecture et de correction propres à la mise en discours de l'interview que Blaine veut grammaticalement bien construite et non improvisée. Vient, ensuite, le deuxième acte du bestiaire performé. Muni de son magnétophone pour enregistrer la lecture, Blaine entame le dialogue avec les éléphants en étant debout face à eux [Fig. 1]. Cependant, le poète reste perplexe quant à la mise en œuvre de leurs échanges. L'une des principales valeurs et fonctions de la question est d'être un acte d'“appel à l'autre” (Kerbrat-Orecchioni 1991: 10),

Fig. 1
Reps Elephant 306 [1962], dans *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 43, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.



comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, en ce que celui-ci est tourné vers autrui et en ce qu'il sollicite fermement une réaction verbale de la part du destinataire. Or, les émissions sonores des éléphants sont épisodiques et elles n'interviennent jamais au bon endroit du dialogue, c'est-à-dire à la fin de la question émise et en réponse à celle-ci. En outre, les mots du poète sont entrecoupés par les “voix” (Blaine 1962) du soigneur et d'un lion ainsi que par celles des visiteurs du cirque qui sont présents au moment de l'interview. Face à cette absence de réactions éléphantines et à cette cacophonie ambiante, la lecture-performance de Blaine semble, donc, prendre une autre tournure. Elle répond, en effet, davantage aux caractéristiques d'un monologue dans lequel l'acte de langage est inintelligible. De retour à son domicile, le poète écoute l'interview enregistrée en vitesse lente. Le constat étant le même que celui émis au cirque, il décide d'accélérer la vitesse de celle-ci. Ce changement de régime correspond au troisième acte du bestiaire. En vitesse rapide, les mots du poète demeurent incompréhensibles. En revanche, les barrissements deviennent intelligibles, par interjections et par onomatopées, ce qui donne à Blaine l'énergie de vociférer fièrement: “je suis le premier traducteur de la langue éléphant” (Olive 2009: 34).

Par le biais de ces traductions, qui mettent en lumière la manière dont l'animal s'impose au texte par ses comportements, sa gestuelle et, surtout, par son langage, le poète s'attaque au corps organisé de la langue. Il s'oriente vers l'élaboration d'une langue poétique percussive et expressive, une langue poétique élémentaire, en vue d'inscrire les onomatopées éléphantines dans le corps de l'écrit. Gilles Suzanne précise à ce propos:

La voix et le barrissement des éléphants finissent alors par se mêler dans une autre langue qui s'émancipe et du langage humain et du cri animal, et tout autant de l'écriture, qui ne peut plus fonctionner comme un redoublement de la parole du poète. À travers cette double reterritorialisation de la voix et du barrissement en une parole métamorphosée, la poésie en revient à une expression par onomatopée. C'est-à-dire une sorte de langue poétique matricielle qui se situe entre signes graphiques et agencements syllabiques. Sa poésie touchant alors à une sorte de point d'équilibre entre langage pré-scriptural et poésie pré-langagière (Suzanne 2011: 92).

En donnant lieu à ce phénomène d'intercurrence animal de l'onomatopée propre au langage verbal, Blaine remplace la fixité de l'écrit par la performance orale ainsi que par la traduction d'émissions sonores hybrides en signes langagiers écrits qui, dans une perspective toute mallarméenne, reconstituent "un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, [qui] achève [l'] isolement de la parole" (Mallarmé 1998: 213) en faveur d'une langue poétique élémentaire qui fait "état d'un mouvement" dans le langage. La partition de *Reps Elephant 306*, dont la transcription est le dernier acte du bestiaire performé, présente d'ailleurs : "un Mouvement A en huit questions" et "un Mouvement B en quatre questions et une affirmation" (Blaine 1962). Avec cette écriture de la mobilité, qui est spongieuse à d'autres structures que la syntaxe, la phonétique et la sémantique, le poète s'inscrit dans une histoire littéraire qui renoue avec la "poésie du faire et du geste" des avant-gardes littéraires de la première moitié du 20^e siècle ainsi qu'avec leur "projet polymatérialiste, éthique et politique" (Maunet 2014: 60) qui vise à rebâtir "la mémoire du chant et du cri dans le rapport aux animaux" et, ainsi,

restituer la part d'animalité expressive, mais aussi les parts visuelles et orales qui reviennent à l'écriture alphabétique et qui ont été "occultées" par les cultures "hégémoniques, monothéistes et barbares" (ivi: 64), illustrant, ainsi, l'idée de Nicole Deschamp selon laquelle:

La présumée source des bestiaires est en réalité le résidu, fortement modernisé, d'une longue tradition perdue. À moins de remonter aux origines de l'espèce humaine, impossible d'imaginer un bestiaire qui ne soit la transcription d'un bestiaire antérieur (Deschamp 1974: 287).

Utilisations et transformations des sources littéraires en faveur d'un nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin

Blaine réalise *Reps Elephant 306* après avoir lu *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) de Guillaume Apollinaire illustré des bois de Raoul Dufy. Sa fascination pour l'ouvrage est double. Ce sont, d'abord, les correspondances entre les textes et les images qui le séduisent en ce qu'elles se construisent à partir d'un "procédé d'expansion" duquel résulte une forme de solidarité entre ces deux systèmes sémiotiques hétérogènes qui "ne peuvent se comprendre parfaitement qu'en fonction des uns des autres" (Hyde Greet 1977: 59). Elle représente effectivement, selon Blaine, "l'amorce d'une autre langue possible". Puis, ce qui captive le poète est la relation "intime", l'"échange direct" (*Blaine au MAC, un tri* 2009: 42) entre ces connexions texte-image et les vingt-six animaux dirigés à quatre reprises par Orphée,⁵ cette figure mythologique puissante qui fonde l'art auditif et à qui sont communément octroyés les rôles de médiateur et d'enchanteur auprès des animaux, tout comme de prophète auprès des hommes grâce à la diffusion d'une parole initiatique. Blaine s'approprie et assimile parfaitement l'héritage de cette œuvre littéraire, dont il revendique la filiation. Cependant, il cherche également à s'y mesurer en prolongeant sa lecture de ses propres

5 Orphée dirige en premier: la tortue, le cheval, la chèvre du Thibet, le serpent, le chat, le lion, le lièvre, le lapin, le dromadaire, la souris, l'éléphant, en deuxième : la chenille, la mouche, la puce, la sauterelle, en troisième: le dauphin, le poulpe, la méduse, l'écrevisse, la carpe et, en dernier, les sirènes, la colombe, le paon, le hibou, l'ibis, le bœuf.

références au profit d'un bestiaire exclusivement dédié à l'*orphisme éléphantin* – et non à Orphée –, comme l'évoque le sous-titre de *Reps Elephant 306*, notamment parce que ce lien à la mythologie l'encombre. Le prologue, inscrit sur la partition, livre, ainsi, les raisons littéraires et poétiques pour lesquelles Blaine choisit l'éléphant pour contribuer à son bestiaire en tant qu'animal médiateur et enchanteur auprès des hommes et des animaux.

Le poète évoque, en premier lieu, les *Essais* de Michel de Montaigne. Plus précisément, il cible les histoires dont le personnage principal est l'éléphant. Pour cet auteur, les animaux et les humains sont respectivement de la matière déterminée qui est liée organiquement à l'intérieur d'un vaste ensemble naturel cohérent. Avec ce postulat, Montaigne affirme qu'il n'y a aucune différence de nature entre les humains et les animaux ce qui lui permet, en outre, de relativiser les diverses formes d'éducation religieuse transmise aux hommes ainsi que l'anthropocentrisme qui l'accompagne. Selon lui, celui-ci s'observe tout particulièrement dans les bestiaires médiévaux, dont la vocation est de transmettre un enseignement chrétien destiné à favoriser, à terme, le perfectionnement moral des individus en puisant dans les sources grecques et latines qui regroupent des fables et des moralités sur les animaux, qu'ils soient réels ou imaginaires, les animaux apparaissant, dans ces conditions, comme le substrat sans qualité à partir duquel s'énonce la spécificité de l'humain. Or pour Montaigne, les animaux possèdent "quelque participation de religion" et ont un caractère propre, à l'image des éléphants. Il écrit à ce propos :

Nous pouvons juger de cela : Nous pouvons aussi dire, que les éléphants ont quelque participation de religion, d'autant qu'après plusieurs ablutions et purifications, on les voit haussans leur trompe, comme des bras ; et tenans les yeux ficher vers le Soleil levant, se planter long temps en méditation et contemplation, à certaines heures du jour ; de leur propre inclination, sans instruction et sans précepte. Mais pour ne voir aucune telle apparence és autres animaux, nous ne pouvons pourtant établir qu'ils soient sans religion, et ne pouvons prendre en aucune part ce qui nous est caché (Montaigne 1960: vers 192).

Le fait de choisir cet auteur, qui est athée, n'est pas anodin dans la démarche poétique de Blaine. En effet, le poète ne cesse de vouloir réparer la destruction médiévale de "ces femmes et hommes" qui tentaient de découvrir "les secrets de la matière et de l'univers" en dehors "de la chrétienté et des religions dominantes" (Blaine au MAC 2009: 42).

Plus loin dans le prologue, Blaine mentionne un poème de Blaise Cendrars extrait de son recueil *Trop c'est trop*. Cendrars y compare le bruissement qui caractérise le passage des éléphants entre les branches des arbres ainsi que le son de leurs patageages pesants et réguliers dans une source d'eau à "une musique grandiose" (Cendrars 1957). Pour Blaine, cette comparaison musicale éveille l'ensemble des traces mémorielles d'une forme de "sonate de sons primitifs", à l'instar de *L'Ursonate*⁶ de Kurt Schwitters. Ces traces recherchées ardemment par le poète entendent mettre le mot et la lettre à l'épreuve de l'orphisme éléphantin en se confrontant à d'autres éléments matériels pour poser, à nouveau, la question du mystère de l'écriture originelle et faire, ainsi, émerger "l'engramme labile des premières mélodies" (Maunet 2014: 64) ou des "primitives épellations" (Mallarmé 1945: 237) pour reprendre ce que dit Mallarmé des poèmes de Paul Verlaine. Dans *Reps Elephant 306*, ces autres éléments matériels sont les corps des pachydermes et, plus spécifiquement, leurs trompes, dont les formes et les émissions sonores pourraient être à l'origine, selon Blaine, de deux des vingt-six lettres de notre alphabet phonologique que sont le "S" et le "C". Il écrit :

Puisque saisissante est votre trompe, ce sont le 'S' et le 'C' auxquels vous nous avez le plus habitué. Safran-Cuivre, Saison-Cloche, Sonore-Calme, est-ce vous? C'est moi!, Salade-Calade, Souple-Couple, Saucisse-Cochise, 'S' et 'C'. Pourquoi non le 'O' et le 'I'? Pourquoi? En crescendo Interrogatif? Interrogatif? (Blaine 1964: 9).

Puis, ce sont les éléments matériels du monde minéral qui sont convoqués au milieu du bestiaire, comme en témoigne, par exemple,

6 *L'Ursonate (ou Sonate de sons primitifs)* de K. Schwitters est enregistré le 5 mai 1932 à Francfort par la station Süddeutschen Rundfunk.



Fig. 2

Éléphant minéral dit l'Éléphant d'Apremont, forêt de Fontainebleau (France), dans *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 42, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

cette photographie sur laquelle figure un rocher ayant la forme d'un éléphant [Fig. 2]. Sa présence suggère, dans la lignée de ce qu'énonçait en 1915 le futuriste russe Velimir Khlebnikov, de revenir à un "âge de pierre" pour retrouver ces "langues" qui jadis "unissaient les hommes" (Khlebnikov 1986: 82) aux animaux, à l'image de ce que Blaine observe dans les vestiges d'écriture que sont les dessins pariétaux fixés sur les parois des cavernes au temps de l'Aurignacien supérieur.

Ce *nouveau bestiaire* dédié à *l'orphisme éléphantin* conduit au retour d'une "parole sauvage" (Maunet 2014: 64), écrit Isabelle Maunet. Ce retour opère en tant que "condition" et "sens de [l]a recherche" (Meschonnic 1988: 282) d'une origine de l'écriture dans laquelle "l'éléphant marche au côté du poète" (Blaine 1964: 4), comme le stipule la retranscription du poème chinois de Chou Yiu K'an écrit autour de l'an 1100 dans le prologue. Autrement dit, ce retour convoque l'éléphant dans l'homme pour tenter de réveiller une "liberté foncière de l'écriture" (Christin 2000: 19) adhérente aux formes de la nature. Sa "valeur vocabularistique universelle" (Blaine

2020: 60) produit une absence de distinction entre l'homme et le pachyderme au profit d'un passage perpétuel de l'un à l'autre pris dans l'interaction du corps de *l'homme-animal* ou de *l'homme-esprit*, pour reprendre deux notions de Jean-Pierre Brisset⁷ chères à Blaine, en passant par l'"homme-artiste" ou l'"homme-chamane" (Blaine 2011: 7) afin de nourrir une réflexion sur l'homme qui interroge l'animal à la recherche de lui-même. Il s'agit également de rétablir le dialogue qui semble s'être brisé entre ces deux identités.

De l'homme-animal au cham'âne pour l'édification "d'une communauté hybride"

Avec *Reps Elephant 306*, Blaine touche à ce qu'il nomme "l'équivoque essentielle de la poésie", à savoir "la communication" (Blaine 1964: 4). Le magnétophone l'accompagne dans cette démarche poétique en devenant ce que le médium radiophonique était pour Antonin Artaud. Il est un outil d'écriture complémentaire qui donne la possibilité de créer une œuvre nouvelle dans laquelle "les mots seront à nouveau pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens".⁸ Dans un va-et-vient analogue de transmission magnétique et de passages d'énergies imaginantes artaudiennes, le magnétophone permet effectivement à Blaine d'établir

7 J.-P. Brisset rapproche le cri guttural de la grenouille, ce "coa" ou "coax", au pronom interrogatif "quoi". Selon son hypothèse étayée essentiellement par des calements, ce pronom se serait formé le jour où l'amphibien ancestral, qui n'avait pas de sexe apparent, le sentit surgir brusquement au bas de son ventre dans d'atroces souffrances lui arrachant, alors, les cris suivants : "Coa? Coa? Coa? Quoi? Quoi? Qu'est-ce que c'est? Que sexe est? Kéksekça?". C'est ainsi que la grenouille acquiert la parole et se met à parler français. Voir Brisset 1980.

8 "Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens. Car ces apparitions effectives de monstres, ces débauches de héros et de dieux, ces manifestations plastiques de forces, ces interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique, de toute véritable poésie, ne posséderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens", dans Artaud 1978: 582.

une communication magique avec les éléphants. Celle-ci contribue à la formation d'une "connexion établie entre un monde oublié et le monde contemporain". Elle ouvre également la voie à "d'autres langages que le nôtre, oubliés mais non morts" (*Blaine au MAC, un tri* 2009: 42), précise-t-il. La puissance démiurgique de l'animal parlant associée aux possibilités offertes par la présentation poétique de Blaine veut et permet qu'une image animale prise au pied de la lettre, selon un procédé caractéristique de sa poétique, aboutisse à une métamorphose matérialisée pendant la lecture dans le travestissement zoomorphe de la parole du poète devenue inintelligible et l'animalité de l'éléphant rendue expressive avec son vaste répertoire vocal. Cette dimension du bestiaire se plaît à brouiller les frontières qui séparent l'homme et l'animal pour tenter de créer une "communauté hybride", ou "de sensibilité", qu'il est impossible de définir simplement par le "devenir-animal des uns et le devenir-humain des autres" (Deleuze ; Guattari 1980: 290), pour reprendre, ici, deux notions développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari. En effet avec la performance, il se dessine davantage "un espace de co-habitation, d'occupation commune" à l'intérieur duquel "sont partagé des intérêts, des affects et du sens" (Lestel 2004: 17) qui le transforment continuellement. Transformation de l'espace communicationnel *via* la performance, donc, que renforce également le changement de vitesse de la bande magnétique comme alternative à l'inadéquation ainsi qu'à la perte de matière animale dans la langue au fil des siècles.

Depuis 1962, Blaine ne cesse de rechercher, d'éprouver et d'agrandir cette communauté de sensibilité. En 1964, il reproduit *Reps Elephant 306* avec l'éléphant de pierre des gorges d'Apremont dans la forêt de Fontainebleau (reproduit dans le bestiaire initial, cf. Fig. 2), puis avec les pachydermes présents sur les quais des Zattere de Venise en compagnie de ses amis Adriano Spatola, Giovanni Anceschi et Giuliano della Casa. En 1966, c'est au tour des éléphants du Zoo de Londres d'être interviewés et, enfin, à celui des pachydermes du Palais Longchamps à Marseille en 1969. Au milieu de tous ces dialogues, le poète se rend également au Pays Bamiléké, situé à l'ouest du Cameroun, pour assister aux Cérémonies de la société secrète des

éléphants, dont les représentations gestuelles et sonores au cours de la danse Tso relèvent d'une complexité relationnelle superposant les identités du danseur et de l'éléphant. Avec ces voyages, Blaine explore la forme rituelle sans référence dogmatique comme forme d'écriture. Il l'a retranscrit, ensuite, dans ses performances au cours desquelles les éléments textuels et les images surgissent et se percutent en mettant son corps en jeu, et parfois celui d'un autre animal de sa faune littéraire, de manière à la fois sérieuse, burlesque et dure, pour non seulement sortir la poésie du livre, mais aussi reproduire le propre de l'action du chamane. Nous pensons, par exemple, à sa performance de 1990 intitulée *La poésie est morte*⁹ dans laquelle il danse chaussés de poulets, boxe une carcasse de mouton et berce affectueusement le cadavre d'un lapereau dépecé. Après l'éléphant, le poète crée grand nombre de "duos alternatifs" (Blaine 1964: 5) pour constituer de nouveaux bestiaires. Il y a, par exemple, celui formé avec le poulpe qui déverse son encre sur les mains du poète tel qu'il le ferait sur une toile, dépassant, ainsi, le langage et l'humain en posant la question de l'altérité d'un faire scriptural animal dans le pouvoir de signification de l'écriture contemporaine, de ses supports ainsi que de la société qui les a produites [Fig. 3]. Ce questionnement, qui touche à l'histoire de la pensée culturelle à travers la remise en cause de ses structures d'écriture, apparaît également dans le duo qu'il crée, à partir des années 1970, avec l'âne et avec ses performances *d'âne-artiste* ou de *cham'âne* dans lesquelles le poète retranscrit les "mimiques" de l'animal, "des regards, ses démarches, les mouvements de sa bouche et de ses oreilles" (Blaine 2011: 7) ainsi que ses braiments [Fig. 4]. À ces animaux s'ajoutent au fil des décennies, le calamar avec qui Blaine énonce et dénonce le mode de vie et de consommation de la société américaine (Blaine 1993), le lézard (*Ya l Lézard*, 1997) et l'orvet que le poète laisse lentement glisser entre son index et son majeur à la place d'un instrument d'écriture typique, mais aussi la girafe (*Une girafe dans la neige: Spermato Zoo*, 2016), le singe (3

9 *La poésie est morte* a été réalisée dans le cadre de la 7^{ème} rencontre internationale de poésie contemporaine organisée à Tarascon en 1990. Images de la performance reproduite *Blaine au MAC, un tri* 2009: 170-173.



Fig. 3

La rencontre de Poulpo, dans Julien Blaine, *Animaux-&artistes*, cat. exp., "Tournez la page", Festival d'écriture contemporaine, La Boutique, La Ciotat (3 - 6 août 2022), p. 49, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine (à gauche).



Fig. 4

Braiments du chamâne, dans Julien Blaine *Mes âneries dans le Berry*, Marseille, Al Dante, 2011, p. 91, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine (à droite).

Singes & 3 éléphants, 2010) ainsi que les insectes avec qui il tisse une relation des plus sensibles et collectives malgré leur petite taille et leur caractère particulièrement "primitif".¹⁰

Conclusion

La genèse des bestiaires performés de Blaine montre, ainsi, la manière dont son animalité expressive a pris forme. À travers son dialogue avec les éléphants et sa performance en quatre actes, le

10 Selon D. Lestel les "liens communautaires n'existent, en revanche, pas du tout avec des animaux plus petits ou plus primitifs comme les insectes. Avec ces derniers, par exemple, on peut constituer une collection; on ne peut pas former une communauté. Dans ce cas, le chercheur établit un rapport beaucoup plus abstrait et collectif avec l'animal", Lestel 2004: 33.

poète élabore une langue poétique élémentaire qui laisse la place aux émissions sonores éléphantines imprévisibles en tant que phénomène d'intercurrence de l'onomatopée propre au langage verbal en vue d'explorer d'autres voies de l'écriture ainsi que d'extraire les traits d'oralité et de corporalité de l'animal parlant. Blaine s'attaque également à un genre placé sous le signe de nos racines gréco-latines en réinventant l'usage et la fonction du bestiaire en faveur d'un *orphisme éléphantin*. Celui-ci vise à étudier le mystère de l'écriture originelle pour expliquer de quelle manière l'animal s'impose à l'alphabet par son langage ainsi que pour produire une parole sauvage capable de rétablir la communication qui semble s'être brisée entre l'homme et l'animal. En effet, avec cet usage nouveau, éclaté et polymorphe du bestiaire, qui est encore indéfini par les dictionnaires, les encyclopédies et les ouvrages scientifiques de littérature secondaire touchant à la littérature contemporaine, le poète explore un certain devenir-animal afin de rester humain dans un rapport complexe aux sources totémiques et chamaniques. Cette réflexion entend fonder une communauté de sensibilité dans laquelle l'homme et l'animal se mêlent pour s'émanciper de la permanence d'un procédé d'animalisation qui atteste de la profonde inscription anthropologique d'un modèle avec lequel l'humanité se cherchait elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFANDARY I. (2012), *Le Risque de la lettre. Lecture de la poésie moderniste américaine*, E.N.S. Éditions, Paris.
- APOLLINAIRE G. (1911), *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré de gravures sur bois par R. Dufy, Deplanche, éditeur d'art, Paris.
- ARTAUD A. (1978), *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris.
- BLAINE J., PISAPIA R. (dir.) (1962), *Carnets de l'Octéor primo au voir et ouïr de la revue*, n. 1 (mars/avril [1962]) - n. 4 (oct./nov. [1962]), Carnets de l'Octéor, Aix-en-Provence.
- Id. (1962), *Manuscrit de Reps Elephants 306 sous-titre Ou nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Blaine, Julien, BLA 261: Reps Elephant 306.
- Id. (1964), *Ailleurs*, n. 3.
- Blaine au MAC, un tri* (2009), cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Al Dante, Limoges.
- BLAINE J. (1993), *Calmar: petites proses américaines*, précédées et suivies par *La vie est simple*, Spectres familiaires, Marseille.
- Id. (1997), *Y a l lézard*, Éd Derrière la salle de bain, Rouen.
- Id. (2010), *3 Singes & 3 éléphants*, Red Fox Press, Dugort.
- Id. (2011), *Mes âneries dans le Berry*, Al Dante, Marseille.
- Id. (2016), *Une girafe dans la neige: Spermato Zoo*, Artgo & Co, Bruxelles.
- Id. (2017), *Partitions*, Manuella éditions, Paris.
- Id. (2020), *La cinquième feuille: aux sources de l'écrire et du dire*, édition établie par Suzanne G., les presses du réel, Dijon.
- BRISSET J.-P. (1980), *Les Origines humaines*, Baudoin, Paris.
- CENDRARS B. (1957), "Chasse à l'éléphant", poème X, dans *Trop c'est trop*, Denoël, Paris.
- CHRISTIN A.-M. (2000), *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, Paris.
- HYDE GREET A. (1977), "Le Bestiaire et Dufy", dans *Apollinaire et le livre de peintre*, Lettres modernes, Minard, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.

- De SIMONE C. (2018), *Profération! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Les presses du réel, Dijon.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (dir.) (1991), *La Question*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- KHLEBNIKOVV. (1986), "Le temps mesure du monde" [1916], dans *Des Nombres et des lettres*, trad. d'Agnès Sola, L'Âge d'homme, Lausanne.
- LESTEL D. (2004), *L'animal singulier*, Éd. du Seuil, Paris.
- MALLARME S. (1945), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Id. (1998), "Crise de vers" [1897], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- MAUNET I. (2014), "La poésie 'en chair et en os, à cor et à cri' de Julien Blaine", dans SUZANNE G. (dir.), *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, les presses du réel, Dijon.
- MCLUHAN M., MCLUHAN E., ZINGRONE F., *Essential McLuhan* (1995), Basic Books, New York.
- MESCHONNIC H. (1988), *Modernité Modernité*, Verdier, Paris.
- MONTAIGNE M. de (1960), *Essais [1595]*, Livre II, Chapitres XII "Apologie de Raimond Sebond", Texte établi et présenté par Jean Plattard, les belles lettres, Paris.
- OLIVE A. (2009), *Entretien avec Julien Blaine*, la belle bleue, Marseille.

SITOGRAFIE

- BOISNARD P. (2010), "Un tri: Julien Blaine", dans *Inter*, n. 105. Lien url: <https://id.erudit.org/iderudit/62668ac>, consulté le 19 septembre 2022.
- DESCHAMP N. (1974), "Le bestiaire retrouvé", dans *Études françaises*, vol. 10, n. 3, p. 287. Lien url: <https://id.erudit.org/iderudit/036582ar>, consulté le 02 juin 2022.
- SUZANNE G., "Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture: à propos de la poésie de Julien Blaine", dans *Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques*, Presses Universitaires de Provence, n. 1, PUP, 2011, p. 92. Lien url: <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02748304/document>, consulté le 12 juin 2022.

VALENTINA ROSSI (Università degli Studi di Parma)
Franco Vaccari e l'automatismo animale

“[...] il ricorso agli animali mi è servito ad aprirmi al diverso, allo straniamento nell'osservazione della realtà”
 (Vaccari 2021: 94).

Se pensiamo alle opere di Franco Vaccari degli anni Sessanta e Settanta il nostro immaginario ci porta alla mente la Biennale di Venezia del 1972 dove l'artista espone la celebre cabina photomatic parte dell'opera *Esposizione in tempo reale n.4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*.¹

Molto si è scritto su quell'opera, e sulle sue successive ricerche legate alla fotografia, rimane invece meno indagato un elemento che apparentemente sembrerebbe secondario ma che invece, anche alla luce dei rinnovati approcci con la sfera naturale portati avanti da importanti istituzioni come Serpentine Gallery di Londra,² le posizioni degli Animal Studies e gli studi sul post umanesimo, è una tematica cui occorrerebbe un necessario approfondimento. Mi riferisco ad un elemento ricorrente nel suo lavoro: l'animale.

Gli animali da sempre sono protagonisti di opere d'arte: la loro raffigurazione si ritrova dall'antichità al contemporaneo. Nei secoli sono stati declinati come veicoli di simbologie per le loro virtù e per il loro ruolo sociale o alimentare, e spesso sono al centro dell'operare

¹ Sono molteplici le letture relative a questo lavoro. Si rimanda a Muzzarelli (2003); Panaro (2007); Leonardi (2007); Valtorta (2011); Marra (2007).

² Serpentine Gallery inaugura nel 2018 il progetto a lungo termine *General Ecology*, curato da Lucia Pietroiusti con Holly Shuttleworth e Kostas Stasinopoulos. Attraverso una serie di incontri, attività e performance il progetto ha lo scopo di indagare le questioni ecologiche, le relazioni tra le specie e l'intelligenza delle piante.

artistico: nel Medioevo *in primis*,³ fino ai *Capricci* di Francisco Goya, i minotauri di Picasso, e il motivo della *Leda e il Cigno* che attraversa tutti i secoli per arrivare alla reinterpretazione di Luigi Ontani del 1975.

In questi ultimi anni il rigenerato approccio alla sfera naturale – attraverso modelli relazionali e ibridazioni con altre discipline scientifiche – ha consentito di sperimentare nuove possibilità concettuali e visive legate al mondo naturale e zoomorfo, attraverso progetti complessi che hanno visto la collaborazione di molte professionalità come l'opera *AfterALife Ahead* realizzata da Pierre Huyghe a Skulptur Projekte Münster nel 2017, che presenta un spazio riadattato per la creazione e la crescita di un organismo vivente interconnesso con tutti gli elementi dell'installazione.

Questo saggio ha la volontà di leggere le opere di Franco Vaccari alla luce dell'attuale dibattito critico per evidenziare come l'artista sia stato in grado di anticipare alcune delle istanze contemporanee, non solo legate all'ambito della relazione tra arte e tecnologia, già chiaramente emerse negli importanti studi di Claudio Marra (2007), Nicoletta Leonardi (2007) e Roberta Valtorta (2011), ma anche della relazione tra uomo e animale attraverso alcune attuali posizioni di Donna Haraway (2003; 2008; 2009) e Rosi Braidotti (2013), e le ultime ricerche in ambito artistico teorizzate da Nicolas Bourriaud (2016; 2020).

Attualmente parte del dibattito critico si concentra sull'idea di superamento dell'ottica antropocentrica (oltre che da un approccio post-coloniale) e vede gli studi umanistici affrontare l'antico dualismo di natura e cultura. In questo contesto Rosi Braidotti teorizza una situazione postumana, che "apporta una significativa svolta al nostro modo di concettualizzare la caratteristica fondamentale di riferimento comune per la nostra specie, la nostra politica e la nostra relazione con gli altri abitanti del pianeta" (2014: 7), mentre Donna Haraway dopo la pubblicazione nel 2003 di *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness* pubblica nel 2016 (uscito in Italia nel 2019) *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto* dove sono fondanti i concetti di ibridismo e simbiosi tra le

specie (2019). Donna Haraway si chiede "Cosa succede quando l'eccezionalità umana e l'individualismo limitato – questi vecchi adagi della filosofia e dell'economia politica occidentali – diventano impensabili nelle scienze più avanzate, naturali o sociali che siano?" (2019: 51), superando in questo modo il concetto statico di antropocene per introdurre il concetto di Chthulucene, che "non si chiude su stesso, non conclude alcunché, le sue zone di contatto sono ubiqua, sempre intente a proiettare filamenti che si avvolgono a spirale" (2019: 54-55).

In tempi recenti, infatti, si è aperta un'accesa discussione sull'antispecismo e sugli *Animal Studies*: molti studi fanno risalire questi ultimi ai movimenti animalisti degli anni Settanta e al noto libro di Peter Singer *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals* (1975), altri ora li connotano ad una deriva femminista, eco-femminista, con gli studi della già citata Haraway e di Adams Carol J. (1993) e Greta Gaard (1993).

Ciò che osserviamo oggi è un'idea di ibridismo che non ha nulla a che fare con il post-human degli anni Novanta postulato nell'omonima mostra da Jeffrey Deitch, ma con quanto afferma il padre dell'estetica relazionale Nicolas Bourriaud: "Oggi assistiamo, ed è questa una seconda fase, all'apparizione delle pratiche artistiche di un insieme di locutori (interlocutori) più complessi, che si potrebbero definire gruppi soggetti-oggetti. Tra questi figurano animali, oggetti naturali, prodotti dell'industria umana, macchinari..." (2020: 82). Il critico francese introduce l'idea di un artista che pratica una "lingua veicolare, che si pregia di tradurre quella dell'Altro e di adottare modalità di inquadrature esogene" (2020: 83).

Sono sintomatiche di queste letture l'ultima edizione (del 2022) delle due più grandi manifestazioni internazionali d'arte: Documenta e Biennale di Venezia. Se nelle kermesse di Kassel, curata dal collettivo indonesiano ruangrupa, il nucleo della ricerca sono le pratiche sociali e il processo artistico autonomo dal concetto di autorialità, temi sollecitati da continue ingerenze dei concetti di post-colonialismo e post umanesimo, la Biennale di Venezia, curata da Cecilia Alemani, muove dalla volontà di rileggere parte del Novecento alla luce delle presenze femminili e delle culture originarie, non-occidentali e

3 Si rimanda al testo di Fabrizio Lollini, *Appunti sparsi*, in Emaldi V., Rossi V., (2021).

non-binarie.

Lo scopo di questa ricerca, oltre a individuare alcuni elementi pionieristici nel lavoro dell'artista, è anche quello di comprendere come tre concetti cardine del lavoro di Vaccari quali automatismo, inconscio e autorialità, possano essere rintracciati anche in alcuni lavori a cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta in cui il soggetto principale è l'animale, in particolare il cane.

Teleogryllus e Giuro di aver visto quel cane...

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta Franco Vaccari presenta cinque lavori dove il rapporto con l'animale è esplicitato in maniera evidente: *Teleogryllus*⁴ del 1967, *La città vista a livello di cane* del 1967-1968 [Fig. 1], *Giuro di aver visto che quel cane...* del 1969,⁵ il video *Cani lenti* del 1971 [Fig. 2] e il contributo teorico-artistico pubblicato nel libro *Proletarismo e dittatura della poesia*, sempre del 1971. Le ricerche di Franco Vaccari si collocano cronologicamente in un momento molto fertile per nuove riflessioni artistiche e linguistiche sviluppate dagli artisti attraverso varie sperimentazioni. La fine degli anni Sessanta introduce nuovi mezzi per fare arte, *in primis* la fotografia che in relazione agli altri media, come scrive Cristina Casero, "viene usata per rispondere a nuove esigenze, teoriche ed espressive, a sua volta, in virtù della sua stessa presenza e delle questioni che essa comporta, favorisce ulteriori scatti linguistici e concettuali" (2021: 10). Vaccari di questo dibattito sarà un eccellente interprete, non solo a livello artistico ma affrontando anche molteplici aspetti teorici che lo porteranno a delineare il carattere inconscio del mezzo fotografico tramite scritti che verranno pubblicati

4 In alcuni volumi il lavoro *Teleogryllus* è chiamato anche *Canti di grilli* come in Leonardi (2007) e Dehò V., Fagone V., Leonardi N. (2007).

5 Nel volume del 1971 *Proletarismo e dittatura della poesia* a cura di Emilio Isgrò il lavoro *Giuro di aver visto che quel cane...* è intitolato *Poesia* e datato 1969, mentre nel libro del 2007 a cura di Nicoletta Leonardi, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, l'opera prende il nome di *Giuro di aver visto questo cane...* ed è datata 1967. In questo testo saranno adottati il titolo e la datazione del volume pubblicato nel 2007.

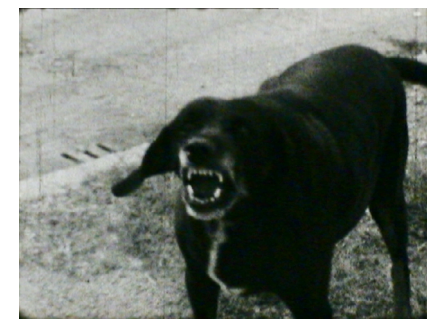
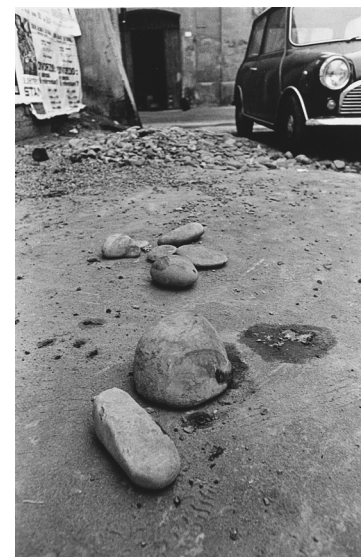


Fig. 1

F. Vaccari, *Modena vista a livello di cane*, 1967-68, fotografia b-n, stampa vintage/b-w photograph, vintage print, cm. 40x30.

Courtesy the artist and P420, Bologna (a sinistra).

Fig. 2

F. Vaccari, *I cani lenti*, 1971, pellicola da 8 mm trasferita in film da 16 mm e formato digitale/8 mm film transferred into 16 mm film and digital format, durata/duration 8'38", ed. of 5+2AP.

Courtesy the artist and P420, Bologna (a destra).

nel 1979 nel libro *Fotografia e inconscio tecnologico*,⁶ e molti articoli che negli anni troveranno spazio in riviste come *Data* o *Terz'occhio*.⁷ Agli inizi degli anni Settanta l'operato artistico di Franco Vaccari è in parte ancorato alle sperimentazioni legate alla Poesia Visiva: nel 1971 infatti alcuni dei lavori focalizzati sugli animali quali *Teleogryllus*, *Giuro di aver visto che quel cane...* e il contributo teorico-artistico vengono pubblicati in *Proletarismo e dittatura della poesia*, a cura di Emilio Isgrò, volume che raccoglie opere e testi di quattro au-

6 La prima edizione viene pubblicata dalla casa editrice Punto eVirgola di Modena.

7 Per un approfondimento ai lavori di Vaccari si rimanda a Leonardi (2007).

tori come Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco e Franco Vaccari (1971).⁸

In questo contesto l'artista modenese pubblica sei opere: in tre di queste la rappresentazione dell'animale è un motivo costante. Sono *Teleogryllus* e *Giuro di aver visto che quel cane...*, mentre nella parte dedicata alla Teoria Vaccari presenta una lunga poesia articolata sulla ripetizione e la declinazione del soggetto (poesia) in vari aggettivi: "la poesia è inagibile, la poesia è robusta, la poesia è pneumatica [...] la poesia è una scimmia, la poesia è una breccia" (1971) e, come ultima strofa: "la poesia è questa", collocando sotto la frase sei fotogrammi del video *Cani lenti*, immagini in cui l'animale è colto nell'atto di guaire.

Risulta evidente come in due di questi tre lavori Vaccari voglia alludere alle emissioni sonore prodotte dall'animale in due differenti modalità: nel contributo teorico-artistico l'artista traduce in immagini il verso del cane congelandolo nell'atto di abbaiare, mentre in *Teleogryllus* adotta delle strategie care alla Poesia Visiva e traduce in immagini/segni il frinire dei grilli. *Teleogryllus* mostra la frequenza (kilocicli/secondo) del canto della specie, tracciando dei tratti definiti da Vittorio Fagone "una serie armonica di segni grafico-tipografici al limite tra scrittura e immagine" (2007: 10).

La pagina, dunque, è ritmata dal frinire del grillo, piccoli segni (come alfabeto morse) sono intervallati da scritte descrittive dell'attività di corteggiamento dell'animale: "richiamo; richiamo; incontro; combattimento; inizio del corteggiamento; corteggiamento; fine del corteggiamento" (1971). L'opera termina con una scritta a carattere tipografico che recita: "Il repertorio sonoro del grillo di campo, il *Teleogryllus commodus*, contiene due ritmi diversi nei canti di richiamo: il trillo per i contatti tra maschio e maschio e il frinire per quelli tra maschio e femmina" (1971). In questo lavoro di trasposizione in segno dell'elemento sonoro dell'animale, l'artista sembrerebbe svolgere un'operazione di traduzione atta alla comprensione del comportamento inconscio dell'animale nell'azione ben precisa del corteggiamento. L'opera è una emulsione su tela e presenta un calibrato bilanciamento tra testi e segni che non si sovrappongono

.....
8 Il volume è frutto della esposizione tenutasi allo Studio Santandrea di Milano.

ma vivono un equilibrio dettato dallo scandire di elementi geometrici. L'opera non presenta l'immagine diretta del grillo, ma solo segni – quasi fossero le orme dell'animale – che sembrano evocare la sua presenza che viene però esplicitata solo nella parte scritta del lavoro.

In *Giuro di aver visto che quel cane...* del 1969 il soggetto dell'immagine è un cane libero per le strade della città, con in alto una frase scritta sempre a caratteri tipografici: "giuro d'aver osservato questo cane girare per strada con tutta l'aria di una autentica poesia" firmata Franco Vaccari. Questo lavoro, sempre aderente alle istanze della Poesia Visiva, sembrerebbe preparatorio per il video *Cani lenti* del 1971 di cui difatti i fotogrammi vengono pubblicati nel contributo teorico-artistico raccolto nello stesso libro.

La fotografia dell'animale è in bianco e nero e lo ritrae calmo, evidentemente a passo lento. Il cane non è preso in primo piano ma volta leggermente il muso, non è in posa ed è colto in una azione libera e naturale. Le parole impresse sull'immagine svolgono una doppia azione descrivendo l'attività dell'animale ma anche quella dell'artista come osservatore attento del comportamento del cane. Inoltre, è interessante evidenziare come anche la scrittura sia declinata all'utilizzo di una macchina, difatti buona parte dei lavori ancora rientranti nella sfera della Poesia Visiva riportano scritte realizzate attraverso una macchina da scrivere: sembrerebbe che Vaccari, già in questa prima fase, declini l'atto artistico ad una macchina, in questo caso non fotografica come invece succederà in seguito.

Il contributo teorico-artistico del 1971 è un lavoro che, come ho già accennato, si struttura attraverso una parte scritta, tradotta anche in inglese, e sei immagini di un cane: dallo scritto emerge un costante gioco di parole dedicato alla poesia accostata ad alcuni termini, mentre l'immagine finale dell'animale decreta l'interruzione della poesia stessa, una poesia che parla di sé stessa, concludendosi e definendosi in una immagine fotografica.

In entrambi i lavori il cane viene quindi accostato alla poesia, nel primo attraverso la scritta impressa sull'immagine in cui l'animale ha "l'aria di una autentica poesia" (1971), mentre nel secondo con la frase "la poesia è questa", dove per questa si intendono i foto-

grammi di *Cani lenti*. Questi ultimi due lavori introducono una nuova ridefinizione del rapporto tra parola e immagini nell'operato di Vaccari. A differenza di *Teleogryllus* nel contributo teorico-artistico la presenza dell'animale è diretta, si potenzia la relazione tra linguaggio, dimensione estetica e quella comportamentale legata al cane che viene elevato all'atto poetico.

La città vista a livello di cane

Giuro di aver visto che quel cane... coincide cronologicamente con la serie fotografica *La città vista a livello di cane* del 1967-1968. Il soggetto animale e l'utilizzo della fotografia sono due elementi comuni ad entrambi i lavori, ma se in *Giuro di aver visto che quel cane...* emergono dei chiari segni verbovisuali, *La città vista a livello di cane* si spoglia di queste istanze per calarsi in operazioni concettuali attraverso una prima riflessione sulla ridefinizione del ruolo autoriale; successivamente Vaccari amplierà questa dimensione anche attraverso un apporto teorico critico. Nel volume del 2007 curato da Valerio Dehò, Vittorio Fagone e Nicoletta Leonardi in relazione a questo lavoro Vaccari scrive:

Fra i tanti automatismi che entrano in gioco quando si scatta una fotografia, c'è anche quello di fare tutte le riprese ad altezza d'uomo. Per liberarmi da questa abitudine, ho cercato di immedesimarmi in un cane per vedere con i suoi occhi. In un primo momento avevo pensato di applicare una piccola macchina fotografica a un cane paziente e collaborativo, ma la tecnologia di allora non me l'ha permesso, così non ho fatto altro che abbassare la macchina dai soliti 170 cm ai 50 (2007: 14).

La città vista a livello di cane capovolge il punto di vista umano, mette in risalto le zone marginali della città e invita il visitatore a guardare con gli occhi dell'altro calandosi nella dimensione animale adottata dallo stesso Vaccari. Appare evidente il cortocircuito di esistenze: Vaccari si identifica in un cane e spinge il fruitore ad immedesimarsi a sua volta nell'animale. Proprio lo stesso Vaccari esplicita questo processo in una recente intervista realizzata da Luca Panaro: "In questo lavoro mi sono immedesimato in un animale per osservare

Modena con gli occhi di un cane, cambiando quindi il mio modo di guardare la città" (2021: 93).

In questo lavoro l'occhio della telecamera si svincola dalla convenzionale autoreferenzialità dell'artista confondendosi con lo sguardo animale. Telecamera e cane sembrano quindi adottare la stessa posizione: la macchina acquisisce la capacità di cogliere l'universo animale ponendosi nel medesimo punto di vista e indicando al fruitore nuovi modi per indagare il territorio lontani dal primato antropocentrico. Il punto di vista dell'artista, l'occhio del fotografo e la messa a fuoco sono elementi messi in discussione. Vaccari attraverso questo approccio sembra arrivare ad una epifania dello sguardo suggerendo nuove prospettive e tematiche, quale appunto l'esplorazione dell'ambiente e del territorio emiliano che svilupperà successivamente in diversi lavori come nel video del 2000 *La via Emilia è un aeroporto*.

La città vista a livello di cane suggerisce, inoltre, alcune similitudini con opere nelle quali gli artisti attuano un'azione di identificazione con l'animale. Numerose sono le opere d'arte in cui si aziona un processo di immedesimazione, filtrato o diretto, questi lavori sono stati definiti da Stefano Ferrari come degli "autoritratti in veste di altri" (Ferrari, 2002: 10). Esempi illustri sono il *Cervo ferito* di Frida Kahlo (1946), a cui si ispira anche Lorenzo Scotto di Luzio in un'opera del 2021, *lo cane*, e poi Wanda Wulz che si autorappresenta in forma di gatto (1932) e l'*Autoritratto a forma di gufo* di Alberto Savinio (1936), di questi ultimi sempre Ferrari parla di "identificazione del tipo proiettivo con l'animale" (2002: 13).

Chiaramente il lavoro di Vaccari si allontana dalla tradizionale figurazione per assumere un atteggiamento declinato all'azione del fotografare, quasi fosse un atto performativo anche se lontano dalla performance del 1997 di Oleg Kulik *I Bite America and America Bites me*,⁹ lavoro nel quale l'artista assume – per tutta la durata dell'e-

9 Nel 1997 l'artista russo presenta nello spazio newyorkese di Jeffrey Deitch la mostra *I Bite America and America Bites me*, citando chiaramente la celebre performance americana di Joseph Beuys. Per tutta la durata della mostra l'artista ha acquisito il comportamento del cane, viaggiando come la bestia (quindi dentro una gabbia) nella tratta aerea tra la Russia e gli Stati Uniti. La performance di Beuys e Kulik sono analizzate nel testo di Aloj G. (2011).

sposizione – l'atteggiamento del cane, mentre nell'opera di Vaccari l'immedesimazione è solo nell'atto fotografico.

Un altro lavoro affine a questa ricerca è *Waiting for High Water* di Jana Sterback, opera in cui l'artista canadese sembra riuscire nell'intento non realizzato di Vaccari di posizionare uno strumento fotografico sul corpo del cane; difatti, il video è girato grazie all'installazione di una piccola telecamera collocata sul capo del cane Stanley che girando per Venezia restituisce una città nuova, aderente alla sua prospettiva e svincolata dal viziato sguardo turistico a cui siamo abituati. Da *Waiting for High Water* emergono quali sono alcune delle ultime ricerche in abito artistico, esplicitate anche in altri lavori di artisti delle generazioni più recenti come il già citato Pierre Huyghe. Grazie al progresso tecnologico Sterback riesce a porre una telecamera sulla testa del cane: l'atto di immedesimazione non è pertanto reale come nel lavoro di Franco Vaccari, il quale adotta la postura del cane posizionandosi alla sua altezza e agendo di conseguenza. L'artista modenese attua una totale immedesimazione mirata alla comprensione di un punto di vista differente dalle normali convenzioni. Il processo di identificazione è pertanto reale e non simbolico o mediato da altri mezzi o soggetti, l'artista vive in prima persona l'esperienza di sentirsi nei panni dell'animale attraverso l'adozione della postura e quindi del suo stesso punto di vista.

Sono veramente esigue le letture su questi lavori, tra le quali riportiamo le parole di Leonardi: "Vaccari destituisce l'essere umano dal ruolo unico di protagonista nell'universo della comunicazione e dell'agire sociale e ci pone in una prospettiva nella quale gli animali e gli oggetti sono attori sociali esattamente come gli individui" (2013: 30).

Questa affermazione legata a un progetto della fine degli anni Sessanta sembrerebbe anticipare alcune posizioni centrali nelle indagini teorico e artistiche contemporanee incentrate sulla relazione con la sfera animale e naturale, ricerche spesso mirate alla detronizzazione del pensiero antropocentrico.

Negli anni della contestazione la tematica arte e natura è particolarmente articolata e complessa, sono numerosi i lavori e le manifestazioni artistiche che indagano questa relazione. Fondamento di questo rinnovato rapporto con la sfera naturale è la Biennale di

Venezia del 1978: in *Dalla natura all'arte dall'arte alla natura* la natura veniva affrontata in modo concettuale, e vengono messi in mostra anche animali vivi come nell'opera esposta al Padiglione Italia, curato da Luigi Carluccio, Enrico Crispoldi e Lara Vinca Masini, di Antonio Paradiso, *Toro e Mucca meccanica*, o come nell'esposizione di un gregge di pecore vive marcate di blu di Menashe Kadishman del Padiglione Israele, a cura di Amnon Barzel.

Oggi, alla luce degli studi sull'antropocentrismo, potremmo affermare che Vaccari con *La città vista a livello di cane* capovolge una visione viziata dall'uomo per mettersi nei panni dell'animale, facendosi precursore di queste teorie e sperimentazioni artistiche.

Cani lenti

Nel lavoro di Franco Vaccari la ricerca del rapporto tra uomo e animale è centrale anche nel video del 1971 *Cani lenti*, in cui il fedele amico dell'uomo torna a essere l'unico protagonista dell'opera. Il video è calato in una atmosfera quasi onirica (tematica sempre analizzata dall'artista), dove la tecnica dello slowmotion è utilizzata per far coincidere l'andamento dei cani con un brano dei Pink Floyd *Atom Heart Mother*.¹⁰

Con questo video l'artista sembrerebbe inoltre già riflettere su alcune posizioni teoriche raccolte nel suo libro del 1979 e incentrate principalmente sull'idea di azione, comportamento, imprevisto e caso, anche se in questo contesto operativo tali elementi vanno declinati al soggetto animale.¹¹ Infatti, nell'introduzione della nuova

10 Interessante notare come solo un paio di anni dopo i Pink Floyd realizzano il film *Live in Pompei* dove in un brano della band interviene una femmina di razza Borzoi di nome Nobs che ulula seguendo il gruppo nel brano *Seamus the Dog*. La canzone in realtà è del 1971, coeva quindi a *Cani lenti*, ed è inserita nell'album *Meddle* sempre dello stesso anno.

11 Nel libro Vaccari tratta inoltre del rapporto complesso tra arte e tecnologia (Leonardi, 2007: 26), che parrebbe precorrere la stretta attuale relazione tra questi due poli, pensando appunto al digitale e a tutte le ricerche legate a virtual reality e augmented reality. L'artista riflette sulle potenzialità del computer connesse alla memoria anche nel testo *Mega bit e il sogno* pubblicato per la mostra alla Galleria Borgogna di Milano nel 1985, anticipando in questo caso l'ordigno

edizione del libro di Vaccari, Roberta Valtorta afferma che Vaccari considera la fotografia non come “una immagine da ammirare nei suoi aspetti estetici, ma un’occasione pragmatica di natura tecnologica per il manifestarsi di azioni, reazioni, comportamenti, tutti colti sul terreno del quotidiano e dell’ordinario, e per il sorgere di significati imprevisti e insondati” (2011: XIII). Ancora Valtorta, nel volume curato da Leonardi, parla di un Vaccari che nel 1979 “biologizzava” la macchina, attribuendo ad essa elementi caratteristici della psiche umana” (2007: 12), e, un paio di anni prima, riferendoci a *Cani lenti* e a *La città vista a livello di cane*, possiamo pensare che l’artista avesse già tentato di biologizzare la macchina, in questo caso attraverso l’inconscio animale. Se, come afferma lo stesso Vaccari, viene abbandonato l’automatismo di fare tutte le riprese ad altezza d’uomo (2007), viene allora adottato l’automatismo animale nel continuo girovagare per la città; in più in *Cani lenti* e *La città vista a livello di cane*, oltre all’automatismo si aziona anche un processo di immedesimazione di cui si trattava nelle pagine precedenti.

In *Cani lenti* Vaccari, infatti, non solo rappresenta l’animale, che, come ho già brevemente accennato, è un motivo importante e caro alla storia dell’arte, ma ne analizza il comportamento, con un’attitudine simile a quella della celebre performance newyorkese di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* del 1975. Gli intenti dei due lavori però, al di là del linguaggio, sono differenti: se l’azione di Beuys è carica di connotazioni politiche e l’azione performativa, così come il rapporto con l’animale, funzionavano da metafora, nel lavoro di Vaccari l’elemento politico decade per lasciare libera un’indagine tesa alla comprensione e contemplazione del comportamento del cane. Nell’opera di Vaccari, infatti, emerge chiaramente la tematica dell’automatismo dell’animale, il cane, guidato dal suo istinto, dal suo inconscio (importante nodo critico in molte opere dell’artista) e dai suoi tipici atteggiamenti reiterati durante il giorno, è ripreso da Vaccari senza intromissioni da parte dell’autore, mentre l’artista tedesco cercava un confronto e una interazione con l’animale.¹² Sembrerebbe questo un primo abbandono dell’artista del

.....
 dibattito sulla memoria digitale di autori quali Boris Groys (2012: 2018).

12 Nell’analisi di quest’opera Giovanni Aloï cita Donna Haraway che vede nel

concetto di autorialità che successivamente delegherà alla macchina fotografica. Lo stesso automatismo dell’animale emerge anche negli altri lavori già citati come *La città vista a livello di cane*, *Giuro di aver visto che quel cane...* e *Teleogryllus*: opere in cui l’animale reitera i propri comportamenti.

La presa di coscienza del comportamento dell’animale sembra anticipare alcune delle chiare tendenze ascrivibili alle pratiche artistiche degli ultimi due decenni in cui artisti abbracciano un approccio quasi scientifico nell’analisi della natura e delle altre specie, tra cui possiamo citare i lavori di Pierre Huyghe a partire dal cane ibicenco *Human* di dOCUMENTA(13) del 2012,¹³ il video *Human Mask* del 2014 fino alla già citata installazione *After A Life Ahead* di Skulptur Projekte, così come *Hybrid Web* di Tomas Saraceno, in cui il protagonista è il ragno nell’azione di costruire il proprio spazio.

Questi lavori di Vaccari si collocano in un momento importante per le pratiche artistiche: sono gli anni Settanta, l’animale è vivo e pulsante nelle rappresentazioni artistiche. Se le Avanguardie storiche rappresentavano principalmente gli animali attraverso una tradizione simbolica ereditata dal passato, gli artisti dalle Neoavanguardie ad oggi hanno accolto nel proprio lavoro la parte reale, pulsante e tangibile dell’animale. Sono gli anni in cui la relazione diretta del binomio arte-vita sembra scatenare un rapporto attivo con l’animale, è un momento storico in cui si interviene per trasformare l’animale in un soggetto attivo all’interno di performance o pratiche espositive: sono celebri la mostra di Jannis Kounellis alla galleria L’Attico di Roma nel 1969, la già citata azione di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* e la performance *Come insegnare ad una lepre morta* del 1965 e, le pratiche artistiche ricche di riferimenti al mondo degli animali, come il cane ricorrente nei lavori di Joan Jonas dai suoi “dog drawing” fino ai lavori più recenti *Moving in Place (Dog Dance)* (2002/2005) e *Beautiful Dog* (2014), e il gatto nelle opere

.....
 coyote una “creature of mediation” come il cyborg e il cane. Aloï G. (2011: 3).

13 Anna Teixeira Pinto scrive che fu proprio questa edizione di Documenta la mostra nel quale “l’animale emerge come concetto polivalente per la speculazione artistica, che – riprendendo gli scritti di Donna Haraway – avrebbe potuto rinegoziare completamente l’umano” (2020: 20).

di Carolee Schneemann dal suo video più celebre *Fuses*, nella quale l'artista concepisce il film come girato attraverso gli occhi del suo gatto, Kitsh, che la osserva con un occhio privo di moralismi mentre compie un'azione sessuale con il suo compagno James Tenney, alla missiva mandata all'artista Margaret Fisher dal titolo *The Cat Is My Medium* nel 1974.¹⁴

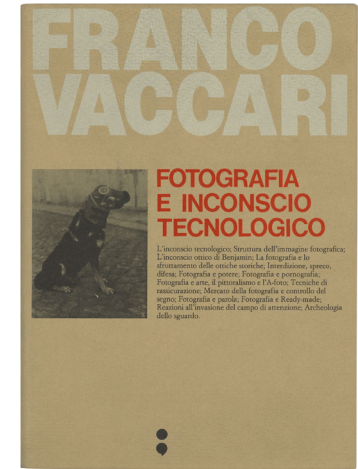
In quegli stessi anni un altro protagonista del mondo dell'arte attuale delle azioni con gli animali, mi riferisco a Hermann Nitsch con cui Franco Vaccari avrà svariati incontri grazie a Rosanna Chiessi della galleria futura Pari&Dispari di Reggio Emilia che aprirà solo alla fine degli anni Novanta. In particolare, Chiessi e Vaccari si recheranno nel 1975 al Castello di Prinzendorf, in Austria, per assistere al *Teatro delle orge e dei misteri*.¹⁵ Dell'azione Vaccari farà alcune fotografie pubblicate nel volume curato da Angela Madesani nel 2007 (fino ad allora inedite), immagini in cui è spesso in primo piano il toro massacrato dall'artista austriaco. L'autrice, oltre a riportare le memorie di Vaccari dell'evento, scrive: "Quello che Vaccari fotografa è un importante affresco dell'epoca, un dramma dai toni magici con personaggi incredibili" (2007: 9).

Se gli anni Settanta permettono quindi un superamento delle istanze puramente figurative dell'universo animale per azionare dei confronti diretti tra animali e pratiche artistiche, gli anni Novanta invertiranno la marcia e dell'animale verrà presentata la morte e la decadenza, non più il suo sacrificio come nel caso del padre dell'Azionismo Viennese. A fare molto spesso clamore sono state le opere di Damien Hirst come la nota *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* del 1991, gli animali impagliati di Maurizio Cattelan, come *Bidibidobidiboo* del 1996 e *Novecento* del 1997, e gli insetti di Jan Fabre insieme agli scheletri di Marc Dion (utilizzati anche da Cattelan).

14 Sul lavoro di Carolee Schneemann si rimanda a Goodeve T. N. (2015).

15 Per un approfondimento sulla relazione tra Rosanna Chiessi, Hermann Nitsch e Franco Vaccari è possibile visionare parte dell'archivio della galleria Pari & Dispari digitalizzato dalla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. In particolare, si rimanda agli album 31 e 32: <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802&prev-view=1> (ultima visualizzazione aprile 2022).

Fig. 3
Copertina della prima edizione di Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, 1979.



Negli anni Novanta anche Franco Vaccari tornerà sulla tematica degli animali, ma il suo lavoro non sarà più un'azione diretta in relazione al cane, ma sarà piuttosto un rapporto mediato dalla pagina: difatti, l'artista lavorerà principalmente attraverso alcune immagini scontornate di cani (provenienti principalmente da *Cani lenti*) pubblicate in molti suoi volumi, quasi come se il cane diventasse una sorta di motivo reiterato.

Possiamo probabilmente affermare che *La città vista a livello di cane* e *Cani lenti* si possano leggere come le prime opere che segnano il passaggio dalle sperimentazioni legate alla Poesia Visiva a quelle sul mezzo fotografico e video. Un Vaccari che non si lascia alle spalle le ricerche sul linguaggio, ma sposta l'asse dell'indagine dal linguaggio verbovisuale a riflessioni su quello fotografico; infatti, proprio nel 1969 conierà la nozione di *Esposizioni in tempo reale* e al termine degli anni Settanta Vaccari teorizzerà il postulato di *Fotografia e inconscio tecnologico*, dove proprio sulla copertina della prima edizione il protagonista è un cane travestito con una maschera antigas [Fig. 3].¹⁶ L'artista ha spiegato questa scelta solo recentemente nella già citata intervista con Panaro:

16 La maschera a gas è un elemento ricorrente utilizzato dagli artisti che operano a cavallo tra gli anni Sessante e Settanta, come il lavoro di Vettor Pisani, *Stampo virile* del 1970, pubblicato nel catalogo *Vitalità del negativo* a cura di Achille Bonito Oliva.

Nel libro c'è la fotografia di un cane con una maschera antigas che dà l'idea della violenza a cui lo sottoponiamo e lo allontaniamo dalla sua natura animale. Ne viene fuori l'immagine di un ibrido che ci coinvolge e che anticipa l'attuale diffusione delle mascherine di oggi, quelle che ci aiutano a contenere la pandemia da Covid-19 (2021: 93).

Risulta pertanto evidente come per l'artista siano fondamentali gli anni che intercorrono tra il 1967 e il 1972, data in cui avviene un più manifesto passaggio al linguaggio concettuale con l'invito alla Biennale di Venezia nella mostra "Opera e Comportamento" curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli. Questa esposizione sarà fondamentale per l'artista e evidenzierà in modo più marcato alcuni aspetti del suo operato, restituiti da Claudio Marra attraverso due forti nuclei: "valorizzazione ad oltranza dell'autonomia 'creativa' della macchina e conseguente ridefinizione del ruolo autoriale" (2007: 13).

Proprio del lavoro della Biennale di Venezia, *Esposizione in tempo reale n.4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, Leonardi parla di "strategia del capovolgimento" (2013: 33), concetto applicabile anche in *La città vista a livello di cane* e ad opere future come *Codemondo*, presentata alla kermesse veneziana del 1980 sotto la curatela di Vittorio Fagone, il quale, nel volume curato insieme a Dehò e Leonardi, scrive: "Vaccari provoca lo spettatore verso comportamenti liberatori, costringe a leggere il mondo fuori dalle codificate convenzioni" (2007: 11). L'opera si basa sull'anamorfismo, l'artista distorce le immagini di un formichiere che viene assunto come animale totemico (Vaccari, 2021), causandone la totale irriconoscibilità. Luca Panaro legge questa opera all'interno delle maglie del perturbante freudiano riflettendo sulle immagini del formichiere e sulle voci distorte (2007). Oltre a questa calzante lettura e al concetto di capovolgimento suggerito da Leonardi, si potrebbe parlare di tecnica di straniamento, concetto accennato da Vaccari anche nell'intervista con Panaro (Vaccari, 2021: 94). La tecnica di capovolgimento ritornerà anche nel lavoro *La stagione dei sogni* prodotto per la mostra *Le 5 stagioni*, organizzata da Rosanna Chiessi in provincia di Reggio Emilia nel 1988.¹⁷

17 Archivio Pari & Dispari, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Chiessi-14:1&v=-1&pidObject=Chiessi-14:1&page=14_058 (consultato marzo 2022).

Come gli altri lavori fino ad ora analizzati, mi riferisco a *Teleogryllus* e al contributo teorico artistico del 1969, anche *Codemondo* è composto da un elemento sonoro, difatti è interessante notare come nei due lavori raccolti nel volume di Emilio Isgrò la parte sonora sia filtrata attraverso un apporto verbovisuale nel primo e il congelamento fotografico del comportamento animale nel secondo, mentre nell'opera ambientale presentata alla Biennale di Venezia del 1980 l'artista opera un'azione di distorsione reale dell'elemento sonoro che viene percepito dal pubblico nella sala della kermesse veneziana. Le ultime opere analizzate in cui è presente un animale sono *Esposizione in tempo reale n.30. Fame di vento* del 2000 e *Il tempo dell'Alzheimer* del 2003. Nel primo lavoro il discorso artistico è articolato sulla rilevanza simbolica dell'animale; infatti, in una sinagoga sconsacrata di una cittadina polacca, dove erano evidenti i segni del vandalismo nazista e poi comunista, Vaccari lascia liberi due pavoni, chiaro simbolo di vanità, a testimoniare come i due estremismi politici siano un segno caduco e passeggero dettato dall'arroganza e superbia dell'uomo. L'ultimo lavoro del 2003, *Il tempo dell'Alzheimer* è giocato sullo scontornamento delle figure, come il suo libro del 2005 *Cani + Sedie + Donne*,¹⁸ dove un cane familiare colto nell'atto di abbaiare (probabilmente sempre un fotogramma da *Cani lenti*) è accostato all'immagine sempre scontornata di una sedia. In questa opera il titolo ha un ruolo fondamentale in quanto esplicita l'azione di archiviare i ricordi in previsione dell'oblio e il cane in questo contesto sembrerebbe avere una funzione simbolica.

Vaccari esplicita la sua passione per i cani anche nella selezione delle immagini delle sue celebri *Esposizioni in tempo reale*, difatti l'artista per la scelta di alcune fototessere da pubblicare nei cataloghi si indirizza spesso a quelle in cui il soggetto è accompagnato da un animale, come nel volume edito da Damiani, dove nelle pagine 74 e

18 Proprio sulla copertina di questo libro il soggetto è un cane di piccola taglia. All'interno del volume sono presenti alcuni lavori in cui l'artista scontorna le sagome di cani, sedie e donne, mettendole in relazione nella stessa pagina.

75 il soggetto selezionato è sempre un cane,¹⁹ oppure nelle pagine precedenti si incontra l'immagine scontornata di un cane (a pagina 12) che intervalla il susseguirsi delle pagine, quasi come fosse una sorta di logo o di animale guida.²⁰

Automatismo, inconscio, autorialità

Nell'analisi di questi lavori emerge come l'attività di Franco Vaccari si possa considerare pionieristica, sotto alcuni aspetti, alla luce di certe tematiche attuali e approcci artistici che si stanno delineando negli ultimi vent'anni: azioni atte all'analisi e allo studio della sfera naturale e animale, nelle quali emergono i concetti chiave come antispecismo, convivenza, comportamento e capovolgimento dell'ottica antropocentrica.

Anche se nell'operato di Vaccari è difficilmente riscontrabile, per questioni cronologiche, una volontà legata all'attuale dibattito critico, emerge chiaramente una pratica artistica che attinge da differenti discipline, come afferma Leonardi "Con un'operazione di grande portata innovativa Vaccari, fisico di formazione, iscrive il linguaggio scientifico nella pratica artistica" (2013: 24).

L'operato artistico di Vaccari è articolato inoltre su tre importanti chiavi di lettura: inconscio, automatismo e autorialità. Come ho avuto modo di delineare, questi nuclei centrali, anche se spesso declinati nell'azione dell'animale, sono già presenti nei lavori come *Teleogryllus*, *La città vista a livello di cane*, *Cani lenti* e *Giuro di aver visto quel cane...*

In questi primi lavori, a parte *Teleogryllus*, l'animale ricorrente è il cane. Nell'analisi dei testi di Vaccari emerge come questo animale possa essere inteso come un soggetto che si muove libero senza il condizionamento del sistema della comunicazione, che non percepisce il mutamento ecologico vivendo seguendo i condizionamenti del caso. Il cane è visto come un soggetto primario spogliato delle sovrastrutture socio-economiche, un soggetto guidato dal processo di automatismo.

.....
19 Da un confronto telefonico con Luca Panaro che da anni si occupa del lavoro dell'artista e che colgo l'occasione di ringraziare.

20 L'idea di cane come logo emerge anche nell'intervista di Luca Panaro.

L'attuale panorama artistico vede centrali gli argomenti di decolonizzazione, anti-antropocentrismo e ibridazione, spesso il frutto di queste pratiche artistiche permette una connessione tra differenti discipline non solo di stampo umanistico ma anche scientifico. Assistiamo quindi ad una ricerca che spesso abbraccia plurimi campi di indagine e che vede ancora Vaccari porsi in sostanziale anticipo su questi approcci dove il processo (non solo artistico) è un nodo critico sempre più importante dell'operato dell'artista. In questo contesto potrebbe essere esplicitativo il lavoro *Ambiente Geiger* realizzato nel 1968 alla Galleria Blu di Milano e nel 1969 alla galleria Techné di Firenze, dove in uno spazio totalmente buio l'artista aveva collocato un apparecchio in grado di registrare i raggi cosmici, invisibile all'occhio umano.

Una lettura che vede Franco Vaccari come un artista precursore di alcuni modelli artistici contemporanei viene sostenuta anche da Roberta Valtorta nell'introduzione dell'ultima edizione di *Fotografia e inconscio tecnologico*, la quale afferma che dal punto vista teorico alcune riflessioni sono "spesso capaci di preveggenza" (2011: IX). Di visioni pionieristiche parla anche Claudio Marra nell'introduzione al volume di Luca Panaro, il quale approfondisce il rapporto tra Vaccari, tecnologia e mondo della comunicazione, scrivendo: "l'analisi del pensiero di Vaccari offre l'opportunità di sfiorare molte delle problematiche relative agli anni Settanta, Ottanta e Novanta, fino all'immersione nella più stretta contemporaneità" (2007: 15).

In questa prospettiva l'analisi dei lavori di Franco Vaccari inerenti il rapporto tra arte e animali ha potuto delineare una ulteriore linea di lettura che precorre alcune tendenze dell'arte degli ultimi anni, di alcune ricerche che escono da un approccio antropocentrico per creare nuovi percorsi e processi relazionali mirati ad indagare l'antico dualismo di arte e natura. Uno scenario che vede gli artisti adottare dei sistemi artistici misti sempre più frutto di innesti scientifici, un panorama che indaga gli aspetti della convivenza e della relazione tra differenti specie e di cui l'analisi (e spesso anche la fattibilità) è possibile soprattutto grazie all'intreccio con altre discipline, viviamo un contesto artistico dove l'indagine sul mondo animale è strutturata attraverso la messa in crisi e il ribaltamento delle vecchie categorie consolidate, artistiche, sociali e scientifiche.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS C. J. (1993), *Ecofeminism and the Sacred*, Continuum, New York.
- ALINOVI F., MARRA C. (1981), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- ALOI G. (2011), "Different Becomings", in *Art&Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 4. No. 1, Summer.
- BARILLI R. (1973), "Testo introduttivo", in VACCARI F., *Esposizione in tempo reale*, La Nuova Foglio, Pollenza (MC).
- Id. (1987), *Franco Vaccari, Opere 1966 - 1986*, Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, febbraio - aprile 1987, Cooptip, Modena.
- BOURRIAUD N. (2016), *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, Postmediabook, Milano.
- Id. (2020), *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmediabook, Milano.
- BRAIDOTTI R. (2013), *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Derive & Approdi, Roma.
- CASERO C. (2019), *Uno sguardo che riflette. Ricerche di fotografia concettuale in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI).
- DEHÒV., FAGONEV., LEONARDI N. (2007), *Franco Vaccari. Esposizioni in Tempo Reale. Exhibitions in Real Time*, Damiani, Bologna.
- DERRIDA J. (2006), *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano.
- EMALDIV., ROSSI V., (2021), *Il rituale del serpente. Animali, simboli e trasformazioni*, Ex Convento di San Francesco, Bagnacavallo, Danilo Montanari Editore, Ravenna.
- FERRARI S. (2002), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma.
- FRANCIOLLI M., PEROSINO M. (2008), *Vaccari di Franco Vaccari. Antologia fotografica 1955-2007*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.
- GAARD G. C. (1993), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia.
- GOODEVE T. N. (2015), "'The Cat Is My Medium': Notes on the

- Writing and Art of Carolee Schneemann", in *Art Journal*, Spring, Vol. 74, No. 1 pp. 5-22.
- GROYS B. (2012), *Art Power*, Postmedia Book, Milano.
- Id. (2018), *In the Flow*, Postmedia Book, Milano.
- HARAWAY D. (2003), *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Ead. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ead. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero edizioni, Roma.
- ISGRÒ E. (a cura di), (1971), *Proletariato e dittatura della poesia*, Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco, Franco Vaccari, Studio Santandrea, Milano.
- JULER E., ROBINSON A. (2020), *Post-Specimen Encounters Between Art, Science and Curating: Rethinking Art Practice and Objecthood through Scientific Collections*, Intellect Books, Londra.
- LEONARDI N. (2013), *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Book, Milano.
- Ead. (a cura di) (2007), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Book, Milano.
- LOLLINI F. (2021), "Appunti Sparsi" in EMALDIV., ROSSI V., (2021), *Il rituale del serpente. Animali, simboli e trasformazioni*, Ex Convento di San Francesco, Bagnacavallo, Danilo Montanari Editore, Ravenna.
- MADESANI A. (2007), *Franco Vaccari, Fotografie 1955-1975*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Roma.
- MARRA C. (2003), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "Senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2005), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2007), "Prefazione", in PANARO L. (2007), *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi.
- MUZZARELLI F. (2003), *Formato tessera. Storia, arte e idee in photographic*, Bruno Mondadori, Milano.
- PANARO L. (2007), *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di*

Franco Vaccari, Edizioni APM, Carpi.

Id. (2021), *Franco Vaccari Intervistato da Luca Panaro*, in *Anjmot, L'altra filosofia. L'arte per l'altro*, Safara, Pordenone.

RAMOS F. (2016), *Animals*, The MIT Press, Londra.

ROSSI V. (2014), "Maurizio Cattelan, il doppio", in *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dipartimento DUSIC dell'Università di Parma, 2014.

SINGER P. (1975), *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*, Random House, New York.

SPATOLA A. (1966), "Testo introduttivo", in VACCARI F. *Le tracce*, Sanpietro editore, Bologna.

TEIXEIRA PINTO A., (2020), "L'animale postumano. Cosa c'è dietro la proliferazione degli animali nell'arte contemporanea?", in *Anjmot, L'altra filosofia. L'arte per l'altro*, Safara, Pordenone.

VACCARI F. (1972), "Ambiente Geiger", in *Data*, 4 maggio, pp. 29-32.

Id. (1985); "Mega bit e il sogno", in *Memorie*, Galleria Borgognona, aprile-maggio, Milano.

Id. (2005), *Cani + sedie + donne*, Circolo degli artisti, Faenza.

Id. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, VALTORTA R. (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

VALTORTA R. (2011), "Introduzione", in VACCARI F. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Ead. (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

XXXIX, Esposizione internazionale d'arte. Biennale di Venezia (1980) *Arti Visive '80*, catalogo.

XXXVIII, Esposizione internazionale d'arte. Biennale di Venezia (1978), *Dalla natura all'arte dall'arte alla natura*, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia.

ZANCHETTI G., MINUTO M. E., ACOCELLA A. (2020), "Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa", in *Piano b*, V. 5 N. 1, Bologna.

Id., MINUTO M. E., ACOCELLA A. (2020), "Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Linguaggio, pro-

cesso, narrazione", in *Piano b*, V. 5 N. 2, Bologna.

Id., FERRARI D., (2010), *Poesia visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al Mart*, Mart, Rovereto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

GIANLORENZO CHIARALUCE (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma)
Pastore di greggi d'insetti: Gianfranco Baruchello e l'allevamento di anobidi

La relazione creativa tra Gianfranco Baruchello e l'animale si pone come caso singolare all'interno del panorama artistico italiano di fine anni Sessanta. Rispetto alla dimensione eroica e drammaturgica degli animali di Jannis Kounellis, a quella mistica e alchemica di Vettor Pisani o a quella più iconologica ed emblematica di Gino De Dominicis, per citare alcuni dei protagonisti che in tale contesto cronologico hanno integrato a più riprese l'animale vivente all'interno dell'opera d'arte, la ricerca di Baruchello rifugge da un certo tipo di sensazionalismo associato a tali soluzioni, per innestare con il mondo zoologico un procedimento estetico fondato integralmente nel territorio dell'esperienza quotidiana, del comune e del rapporto con le entità minime, a cui conferire un'importanza inusuale e inedita dignità di considerazione.

Anche per questo motivo, a inseguire a più riprese il pensiero dell'artista è uno tra gli organismi viventi più microscopici ma pervasivi, l'insetto, il quale come accade di riflesso in molta della produzione dell'autore, al tono fragoroso della magniloquenza predilige "il segno dell'antimonumentale" (Bonito Oliva 2011: 12). La prossimità specifica che l'artista intesse con tale forma di vita riflette da un lato le continue esigenze di esplorazione, annotazione, assemblaggio, catalogazione, conoscenza e successiva trasfigurazione degli aspetti anche più apparentemente insignificanti (Principe 2005), appuntati ai margini del pensiero o del pensabile, e dunque dell'esistenza.

Ma, oltre ai punti propri della prassi elencata, vi è un'opera nello specifico, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrione*, datata tra il 1974 e il 1988, la cui singolare genesi ed evo-



Fig. 1

Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988.

Azione (assemblaggio in due scatole di legno con vetro). Raccolta di diverse fasi dell'azione di controllo dell'attività di insetti anobidi con materiale organico (vita, morte e ripresa della vita dal 1974 al 1988), cm 30x40x10 (all'interno); cm 50x70x17,5 (all'esterno).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

luzione indurrebbe a pensare che nel ricercare incerte e possibili connessioni tra elementi e ordini diversi, l'artista si sia interrogato su come fosse concepibile, anche attraverso l'arte, problematizzare la coesistenza con l'animale e creare un piccolo teatro per l'immaginazione di altri esercizi artistici e di convivenza. Un unicum nella produzione baruchelliana, da analizzare dunque in quanto viatico utile a ravvisare temi d'interesse nel dialogo concettuale tra artista e animale, vicini a forme di pensiero critiche contemporanee dirette a sondare il rapporto conflittuale tra essere umano, animale e animalità.

Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone [Fig. 1] è un'opera dalle mutevoli accezioni e di ardua catalogazione, legata indissolubilmente a una discreta e inaspettata presenza animale. Essa si presenta attualmente come una scatola di legno di modeste dimensioni, coperta sul recto da una lastra di vetro, al cui interno sono contenuti un'altra scatola di legno in cui si trovano un pacchetto di dolci e un foglio con annotazioni scritte dall'artista. È lui stesso infatti a spiegarci la genesi e la conformazione del lavoro:

Nell'angolo della libreria una scatola di cartone di dimensioni modeste, chiusa rozzamente da un nastro adesivo contiene un chilo di torrone zucchero e canditi provenienti da un lontano acquisto natalizio (circa 7/8 anni fa) fatto in Piazza Navona, a Roma. Allora abitavo in un'altra casa e ricordo di aver controllato una volta sola il contenuto della scatola – trovando che il torrone era stato in parte rosicchiato dai topi. Dopo il trasferimento qui in via di Santa Cornelia la scatola ha avuto due o tre sistemazioni provvisorie, sempre in angoli di stanza o cime di scaffali. Trasferisco oggi la scatola, senza controllarne il contenuto, all'interno di una cassetta che mi consenta di osservarla più di frequente. Inserisco questo scritto nella cassetta e dispongo il tutto nel mio studio.¹

Baruchello non era nuovo all'impiego di questo tipo di medium, ovvero l'oggetto in forma di scatola di legno contenente cose, immagini e testi, divenuto nella sua produzione una tipologia ricorrente. Negli anni '60 aveva iniziato infatti a sperimentare le possibilità ottenute tramite il montaggio di parti tridimensionali e a partire dal 1973 aveva ripreso la realizzazione di scatole/oggetti nelle quali assemblare e inserire materiali eterogenei, pratica che aveva momentaneamente cessato per dedicarsi ad ulteriori tipi di operazioni di sintesi tra oggetto e pittura. La scatola è un contenitore in grado di creare uno spazio neutro e alternativo che, oltre a separare nettamente ambiente interno ed esterno, azzerava ogni tipo di area circostante, permettendo di eseguire l'ispezione di una totalità racchiusa in un dato momento. Lavorare con un contenente vuoto, che si presuppone debba essere riempito, significa assumere un atteggiamento essenzialmente onnivoro: l'oggetto comune ivi inserito viene perciò sottratto dal regno della contingenza e assunto in virtù della propria autonomia espressiva epurata dalla funzione oggettuale, in un'ottica affine all'opera di Joseph Cornell o alle strategie adottate dal movimento del Nouveau Réalisme e più nello specifico da artisti

¹ Queste annotazioni sono state scritte dall'artista su un foglio contenuto nell'opera e datato 06/09/1976. Lo stesso testo è stato poi ritrascritto in un altro foglio posto sul verso della scatola e datato 19/02/2008, poiché l'originale era divenuto scarsamente leggibile. Si ringrazia la Fondazione Baruchello di Roma per avermi concesso di esaminare l'opera in tutte le sue parti.

quali Arman (Restany 1978: 32-35).

Come spiega Carla Subrizi: "Lo spazio della scatola è uno spazio che mantiene, conserva: la realizzazione di uno spazio neutro, all'interno del quale la trasformazione non avviene a causa dell'intervento di fattori esterni, ma attraverso l'immaginazione" (2011: 65). Però, come esposto in seguito dalla studiosa, in alcune delle scatole il contenuto viene visibilmente attaccato da parassiti che ne alterano l'equilibrio organico, trasformandone lo stato iniziale. La maggior parte degli esempi appartenenti a questo secondo insieme proviene dall'ambito alimentare: nel 1973, con *Controllo iniziale* l'artista conduce un esperimento sulla putrefazione della carne di pesce e di maiale contenuta in confezioni alimentari, sulle quali pratica dei fori per avviare il processo, parcellizzando così il momento nel quale la merce-feticcio perde gradualmente e naturalmente il proprio valore d'uso e di scambio. In una simile direzione, almeno originariamente, viaggia l'opera in questione.

Baruchello aveva inizialmente inserito il chilo di zucchero nella scatola per effettuare una sperimentazione incentrata sul mutamento del materiale organico in un dato lasso temporale, solo in un secondo momento si era accorto della presenza di ospiti singolari: una comunità autogena di anobidi, piccoli coleotteri dal corpo pubescente e tozzo generalmente conosciuti con il nome di tarli (Scortecchi 1963: 590), aveva iniziato a popolare lo spazio ridotto del contenitore, attratta dalla fonte di nutrimento che in esso si trovava. L'opera è perciò innescata da un meccanismo regolato dalla legge del caso, principio ordinatore che sfugge a ogni tipo di prevedibilità e controllo. D'altro canto, lo stesso artista si mostra consapevole di questa logica sovraindividuale e immanente alla natura stessa come alle attività a essa legate: "Nell'agricoltura direttamente gestita [...] la controparte è la natura e il caso, nulla è prevedibile nei tempi lunghi e brevi; non si può fare l'agricoltore e odiare la natura [...]" (Baruchello 1981: 8). Questo discorso concernente l'agricoltura può essere applicato per estensione anche all'allevamento, dove la relazione con il vivente si apre a fattori non calcolabili a priori.

Nel 1973, un anno prima di concepire l'opera, Baruchello si era trasferito infatti nella periferia di Roma, al chilometro 6,5 di via di

Santa Cornelia. In questa esperienza arte e vita coesistono complementariamente, di pari passo alla ricerca di forme di creatività che derivino da azioni inconsuete, quali il coltivare artisticamente prodotti agricoli e allevare animali. Alla speculazione edilizia incalzante in quegli anni egli preferisce il ritmo della vita agreste, lontano dalla città. La sopravvivenza delle pratiche di cura degli animali e del terreno forniscono un'alternativa valida alla crescente urbanizzazione e alle modificazioni più estetizzanti dell'allora in voga Land Art, concretizzandosi in un'operazione che costituisce un caso isolato nell'arte italiana e internazionale e che si estenderà formalmente fino al 1981: *Agricola Cornelia S.p.A.* (Baruchello 1981; Catenacci 2018: 72-97; Ciglia 2015: 4-89; Subrizi 1997; 2017: 213-221). Come ha descritto Carla Subrizi, *Agricola Cornelia* fu:

una specie di happening pseudo-politico, che considerava arte una coltivazione di zucchine o un allevamento di pecore, che mimava il funzionamento di una qualsiasi altra azienda agricola ma dal punto di vista di un artista, che utilizzava l'azione sviluppata attraverso la semina e il raccolto di barbabietole per riflettere sul valore d'uso e di scambio dell'opera d'arte (2011: 77).

Baruchello s'identifica dunque di volta in volta nelle figure di agricoltore, apicoltore, pastore o allevatore, rivisita le mitologie legate alla terra, immagina happenings bucolici in cui crescere e tosare le pecore o coltivare barbabietole da zucchero, producendo eventi effimeri volti a ripensare al ruolo dell'artista nella società contemporanea, ma anche al legame ancestrale che lega l'attività umana a quella animale. Contestualmente a questo tipo di esperienze, s'instaura un rapporto mutuale con il mondo animale e le figure professionali a esso connesse, quali pastori o apicoltori, che gli dispensano consigli e pratiche utili a solidificare tale relazione e condurre le attività specialistiche legate all'allevamento nel migliore dei modi. Baruchello non è attratto dall'emersione dell'animale nella pratica artistica in quanto tramite per la produzione di "fatti magici e meraviglianti" (Celant 1969: 265) in senso poverista. L'animale non va dunque calato nelle vesti d'intermediario di una rappresentazione simbolica, in cui figura in qualità di altro da sé, ma come frutto di un'indagine

specifica centrata sulla sua soggettività e sugli estremi di un legame solidificatosi nel corso del tempo.

Nascono così azioni quali *Allevamento di bovini*, *Allevamento di ovini*. Il gregge, ma anche opere che coinvolgono la presenza d'insetti declinata in vari livelli e attraverso differenti tipologie mediali. *Eros Selabelle* (1977), oggetto il cui nome parodia la nota Rose Sélavy duchampiana,² rievoca le vicende che legarono un favo di api all'artista. Quest'ultimo osservava la vita e il lavoro della comunità entomologica, coinvolto anch'egli nella produzione del miele. Le criticità delle connessioni tra opera d'arte, artista e merce o la problematizzazione del femminile, temi che si ravvisano anche nel chimerico alter ego di Marcel Duchamp (Zapperi 2014), confluiscono in numerose riflessioni del periodo e nell'esegesi di quest'opera, assieme a nozioni legate a una più generale attenzione di Baruchello per i liquidi corporei, i fluidi energetici e il loro spreco, ricalcando la nozione di *dépense* di Georges Bataille (2015: 41-59). È anche la qualità sacrale e intrinsecamente vitalistica generalmente attribuita alle api a interessarlo. A proposito di questo animale, Rudolf Steiner avrebbe scritto:

L'ape è un animale sacro perché col suo lavoro fa comprendere quel che accade nell'uomo stesso. Quando uno tiene fra le mani un pezzetto di cera d'api, ha in realtà davanti a sé un prodotto intermedio tra sangue, muscoli e ossa. Allo stato di cera non ancora solidificata, essa penetra all'interno del corpo umano, e rimane liquida finché non può essere trasformata nel sangue o nei muscoli oppure nelle cellule ossee. Dunque, in realtà, nella cera abbiamo davanti a noi proprio ciò che sta dentro di noi sotto forma di energia [...]. Sono le api operaie che portano a casa quel che raccolgono dalle piante e lo trasformano in cera nel proprio corpo, creando questa struttura cellulare davvero meravigliosa. Ma questo lo fanno anche le cellule sanguigne della mente umana: dalla testa si diramano in tutto il corpo. E se, ad esempio, osservate un osso [...], queste robuste cellule esagonali vi sono ovunque contenute. Il sangue che circola nel corpo esegue lo stesso lavoro dell'ape nell'arnia (Steiner 1993: 68).

2 Com'è noto, il nome Rose Sélavy letto con la pronuncia francese suona come "Eros c'est la vie", mentre "abeille" in francese significa ape.

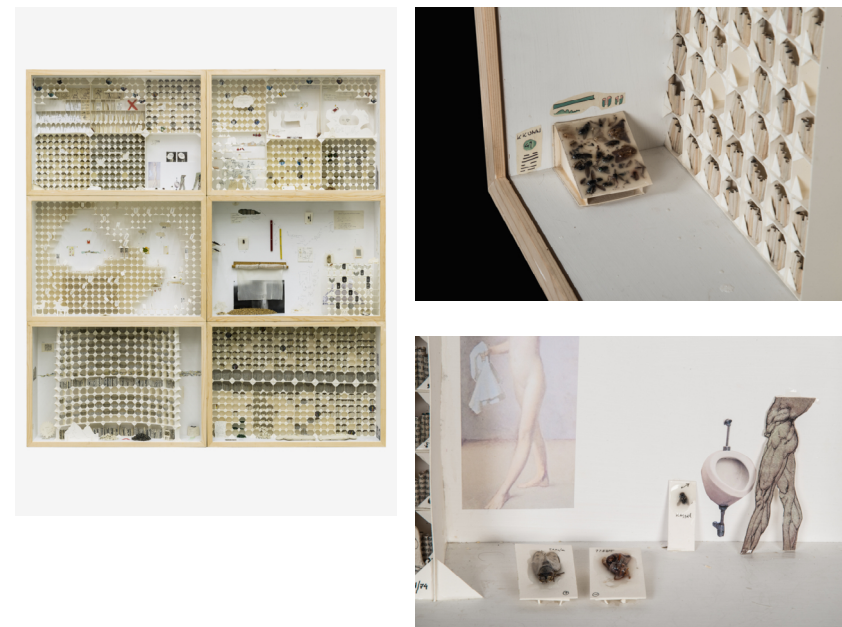


Fig. 2
Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013.

Media diversi, legno, vetro, cm 210x200x20.

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a sinistra).

Fig. 3

Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a destra).

Fig. 4

Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in basso a destra).

Similmente, negli scritti di Baruchello ricorre in maniera icastica ed enigmatica una notazione: "Il sangue umano e gli insetti" (Baruchello 1981: 18), da associare al legame costitutivo tra il sangue come fluido corporeo e la trasmutazione di liquidi organici in solidi, propria dell'attività dell'insetto. Altri lavori a racchiudere le presenze entomologiche sono ad esempio *La grande biblioteca* (1976-2013) [Figg. 2, 3, 4], una voluminosa opera-archivio che inventaria tutte le questioni emerse durante gli anni di *Agricola Cornelia S.p.A.*, composta da



Fig. 5
Gianfranco Baruchello, *Senza Titolo*, 1981.
Media diversi, legno, vetro, cm 50x70x18.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

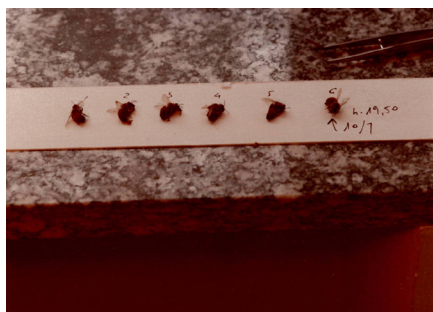


Fig. 6
Gianfranco Baruchello, *Api 10/7 h 19.50*, 1979.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

sei oggetti di legno e vetro in forma di scatola, nel cui spazio architettonico interno di cartone sono disposti centinaia di elementi, tra cui dei veri insetti morti fissati con del vinavil ed elencati e catalogati con meticolosità. In un'altra opera conformata come un contenitore ligneo Baruchello incolla e numera delle api trovate morte aggirandosi tra i terreni a Cornelia [Fig. 5], in modo da conservarne la memoria, un'azione derivata da una precedente pratica in cui l'artista predisponeva strisce di cartoncino bianco su cui attaccare, numerare e collocare temporalmente la quantità di api defunte rinvenuta in un dato giorno [Fig. 6]. Infine in alcuni brani pittorici, quali *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasites of the tomato* (1978) [Fig. 7], viene illustrato un episodio legato a un'invasione d'insetti, che mandò a male una coltivazione di patate.

Già a partire dal XIX secolo, soprattutto durante l'età Vittoriana, l'interesse per la raccolta, l'ispezione e la classificazione degli insetti

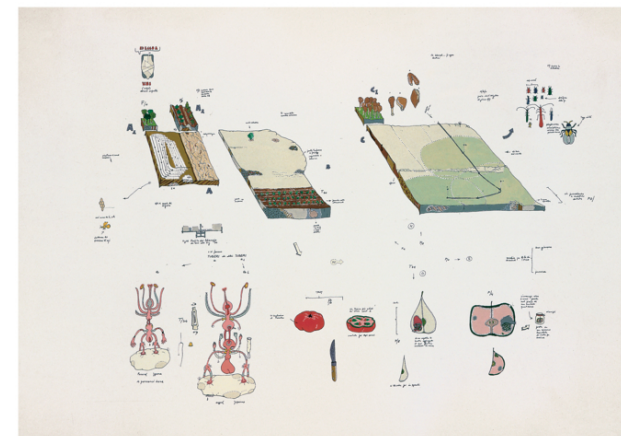


Fig. 7
Gianfranco Baruchello, *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasites of the tomato*, 1978.
Smalti industriali, china, cartone, cm 33x40.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

e delle loro rispettive capacità s'impose come argomento di ampia fascinazione (Parikka 2010: 2-7) e centrale interesse tra entomologi professionisti e semplici appassionati, entrando a far parte di lì in poi della cultura popolare del secolo e anche di molte manifestazioni artistiche (Kačāne 2012: 26-41). Questo piccolo animale, tematizzato e coinvolto in varie schematizzazioni da molte delle più recenti ricerche dell'arte contemporanea, è stato di larga ispirazione da un punto di vista intellettuale, configurandosi spesso quale simbolo o metafora della condizione umana (Klein 2002: 176).

Ma perché il minuscolo e impercettibile compagno delle nostre vite è così ricorrente nella produzione di Baruchello, già prima che divenisse nell'arte tema di riflessione ampiamente preso in causa? In realtà, il motivo risulta presente nella sua opera già agli inizi degli anni Sessanta, precedendo la radicale immersione nella dimensione naturale di *Agricola Cornelia*. Nel 1963, l'artista disegna con china su carta pentagrammata una scala musicale di coleotteri bianchi e neri, sostituiti alle note e accompagnati da una successione numerica: *Si muove a salti di qualità l'indifferente coleottero* [Fig. 8], opera



Fig. 8
Gianfranco Baruchello, *Si muove a salti di qualità l'indifferente coleottero*, 1963.
China, carta pentagrammata, cm 32,5x24,7.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

orchestrata su una ritmicità animale, dove la vibrazione immaginaria dell'insetto traduce la fisicità del suono, un bisbiglio pervasivo ma di difficile comprensione per orecchie poco attente, che sembra anticipare e tradurre visivamente alcune teorizzazioni di Gilles Deleuze e Félix Guattari, autori da sempre prossimi al pensiero dell'artista:

è come se l'età degli insetti fosse succeduta al regno degli uccelli, con vibrazioni, stridulazioni, scricchiolii, ronzii, schiocchi, raschiature sfregamenti molto più molecolari. Gli uccelli sono vocali, ma gli insetti strumentali, tamburi e violini, chitarre e cimbali (Deleuze, Guattari 2003: 426).

In altre opere dello stesso decennio, come *Red Riding Hood Contrariwise* (1964) [Fig. 9, 10] piccolissimi insetti rossi si mimetizzano nel composito flusso di micro-pitture del pensiero. Dei loro percorsi sulla superficie, che paiono terminare nell'infiltrazione all'interno di un organo genitale femminile, rimangono dei trattini a sottolineare mutevoli e ronzanti traiettorie, da immaginare ancora in corso. Per Baruchello, che continuerà a disseminare d'insetti anche tele completate in anni più recenti [Fig. 11, 12], questo animale e la parola hanno la stessa capacità urticante di penetrare nel tessuto spaziale o lessicale, mettere in movimento, occupare un interstizio e produrre un sussulto. Non a caso, un finissimo interprete della psicologia

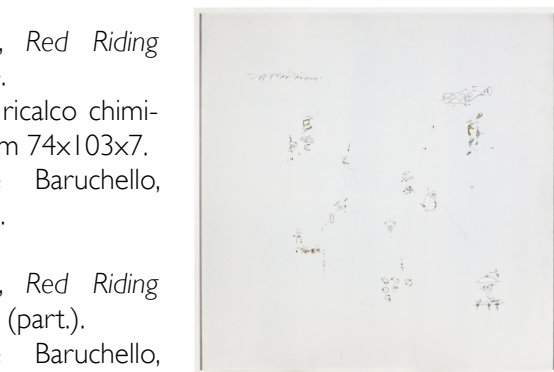


Fig. 9
Gianfranco Baruchello, *Red Riding Hood Contrariwise*, 1964.
Smalti industriali, china, ricalco chimico, plexiglass, cartone, cm 74x103x7.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a sinistra).

Fig. 10
Gianfranco Baruchello, *Red Riding Hood Contrariwise*, 1964 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a destra).

Fig. 11
Gianfranco Baruchello, *The formula. Identity*, 2013.
Smalti industriali, china, alluminio, cm 150x150.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (al centro).

Fig. 12
Gianfranco Baruchello, *The formula. Identity*, 2013 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in basso).



umana come James Hillman, in un saggio dal titolo *Insetti nella testa* avrebbe scritto che dopo la lettura di un passo di Wallace Stevens:

[...] sia stata proprio quella la prima volta in cui cominciai a sentirmi gli insetti nella testa. Infestato, invaso, punto sotto la pelle da insistenti presenze psichiche, alate e amanti del suolo: bestioline mi sciamavano nel sangue mettendomi l'anima in uno stato febbrile (Hillman 2016: 105).

Gli insetti nelle superfici bidimensionali di Baruchello agiscono perciò come momentanei cortocircuiti, delle anomalie nella trama del racconto che funzionano proprio come i "bug" del linguaggio informatico, parole apparentemente disfunzionali che fanno formicolare le tele e i processi cognitivi e mentali, contribuendo alla migrazione delle forme e delle idee in innumerevoli direzioni. Nella *Psicoenciclopedia Possibile*, enciclopedia d'artista in cui Baruchello descrive il suo alfabeto nozionistico e in immagini, al lemma "Insetto" è riportata infatti la definizione:

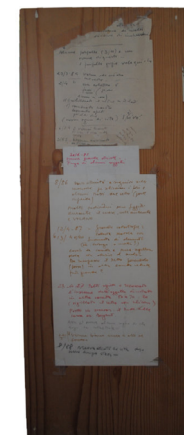
Uso dell'insetto nella pittura e negli oggetti. La mosca o il calabrone come immagini. Usare l'insetto come parola che si muove nello spazio. Insetti (nei disegni e nella pittura) entrano nell'orecchio al posto delle parole. L'alternarsi delle opinioni spinge avanti il mondo (Baruchello 2020: 177).

Tornando ora alla scatola con i tarli, anche in questo caso assistiamo all'infiltrazione silente di un insetto, che agisce clandestinamente innescando il malfunzionamento di un sistema. Baruchello, nel continuo configurare ipotesi riguardo nuovi incontri tra le cose, si apre con questa scatola/operazione a un tipo d'incrocio tra umano e animale ancor più dirompente, poiché totalmente spontaneo, incontrollato e inaspettato, che in un certo qual modo significa anche accettare la rinuncia alla piena autorialità dell'opera d'arte. Invece però di relegare l'opera a un tentativo malriuscito, cessando nella verifica dei processi di realizzazione, la scoperta involontaria che ne seguì si delineò come una vera "epifania animale", momento di rivelazione e confronto con la principale alterità con cui l'essere umano s'interfaccia da sempre e che suscita un'attrazione quasi ata-

Fig. 13

Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.



vica, attivando nuovi processi di meditazione. Come ha infatti scritto Roberto Marchesini nell'omonimo libro: "solo la proiezione epifanica in un'alterità consente la riflessione" (2014: 124) e difatti, proprio da questo faticoso momento, Baruchello assume le veci di allevatore e osservatore al tempo stesso, redigendo una lista di annotazioni risultanti dalla prossimità e dalla protratta analisi empirica di tale comunità di insetti [Fig. 13]:

Foglio strappato con, leggibile, solo le seguenti parole

Attività

Presenza di molti

Diecine di individui

Alcune farfalle (3/4) e un verme di queste

1 farfalla grigia vola qua e là

23/3/84 verme, all'esterno del vetro

2/4/84 un coleottero è fuori (preso e messo in vetro)

11/4/84 1) siliconato in retro su 2 lati

2) cambiato nastro lasciando aperti gli altri due
(Nessun segno di vita) 1 è vivo!

6/84 3 vermi bianchi di circa 1 cm sulla carta

Primi segni di vita della colonia

3/85 nessun movimento (da tempo)

3/6/85 nuove grandi attività -
Fuga di alcuni soggetti

8/86 resta attività a seguito delle manovre per siliconare i fori e alcuni tratti del vetro (parte superiore)
Molti individui sono fuggiti durante il mese, nell'ambiente e VOLANO

12/4/87 Grande catastrofe = caduta scatola con fuoriuscite di elementi (in letargo
13 h.0.40 o morti?)

Lascio la cassetta a terra sigillandola con adesivo al suolo
- da recuperare il tutto ponendoli (forse) in altra cassetta vetrata più grande?

23/4/87 tolti sigilli e ricoverato l'insieme dell'oggetto disastrato in altra cassetta 250x70x20 (sigillato il retro con silicone)
Posto in osservazione. Il tutto sulla cassa ex Beirut
Non si osserva alcun segno di vita dopo la catastrofe

24/3 (?) verme bianco circola in alto sul fondo

8/88 nuova attività di vita dopo una lunga stasi

Queste annotazioni si trovano sul fianco destro della scatola, sono documentazioni in fieri scritte dall'artista nel corso della sua indagine e sono state redatte a partire dal 1984, fino al 1988. Anche in questo caso le annotazioni sono state ritrascritte sullo stesso foglio risalente al febbraio del 2008, posto dietro la scatola. A queste note se ne aggiungono delle altre, riportate sul verso della scatola [Fig. 14]:

(Fine)88 cessazione di ogni attività

19/02/2008 riprendo in esame le scatole, fotografando le didascalie e le altre scritte. copio qui i testi poco leggibili

Sul lato sinistro una busta contiene fotocopie di notizie tratte dall'opera

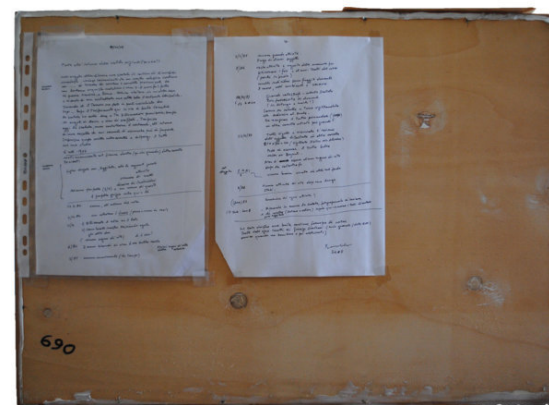


Fig. 14
Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

Insetti di Giuseppe Scortecci (mio grande (detto Kim) amico quando ero bambino e poi adolescente)

Il secondo insieme di note qui riportate non si trova tra quelle elencate precedentemente e poste sul lato destro della scatola, ma compare unicamente nel foglio del 2008 situato dietro di essa. Gli scritti fanno riferimento a una fase successiva, quando l'azione e la coabitazione con i tarli erano ormai concluse. Il testo deve essere considerato parte integrante dell'opera e non una semplice serie di appunti posta a corredo, è essenziale per poterla rendere maggiormente intellegibile e ricostruirla filologicamente la storia travagliata. Quest'ultima è scandita da alcune date determinanti: ovviamente il 1974, l'avvio dell'operazione; il 12 aprile del 1987, quando, per una nuova beffa del caso, la prima scatola si rompe; il 23 aprile del 1987, giorno in cui la comunità viene ricoverata in una nuova scatola più grande e per ultima la dichiarazione di cessazione di ogni attività verso la fine del 1988. Nella didascalia della scheda dell'opera, contenuta nel catalogo della mostra antologica su Baruchello tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nell'apporre una cronologia si ricorre alla peculiare dicitura "vita, morte e ripresa

della vita dal 1974 al 1988" (Bonito Oliva, Subrizi 2011: 260), a indicare proprio un momento di stasi, ma anche un ciclo quasi organico dell'opera stessa. Anche nella descrizione che Baruchello dà della parola "APE (insetto)" nel suo libro *Agricola Cornelia S.p.A.*, si reperisce una dicitura interessante in questo stesso senso: "La colonia di coleotteri nata nel torrione. Morte presunta. Resurrezione di alcuni individui." (Baruchello 1981: 18). L'opera può essere dunque annoverata tra le varie sperimentazioni artistiche contemporanee in cui il coinvolgimento di un insetto vivente contraddistingue la conformazione finale del manufatto (Klein 2002: 175).

Ciò che risulta ancora più notevole è che la disamina condotta assuma quasi i tratti di una analisi sociologica, vissuta inoltre con empatica partecipazione. Per l'artista, piccolo o grande hanno sostanzialmente un rilievo intercambiabile, si equivalgono, in una scala valoriale fatta d'ipotesi piuttosto che certezze: allevare bovini, ovini o tarli ricopre perciò lo stesso peso. Egli si prende dunque cura di quest'ultima comunità d'individui con cui si è trovato a contatto, fa in modo che essa non si disperda in altri ambienti ma resti al sicuro nella casa maestra, approfondisce lo studio della specie consultando manuali di entomologia. Sopra la scatola si trova, difatti, una busta contenente alcune fotocopie che trattano la conformazione, le caratteristiche e vari aneddoti popolari legati agli anobidi, estratte dal manuale *Insetti* di Giuseppe Scortecci, entomologo e solidale amico dell'artista già dall'infanzia, forse suo primo iniziatore al mondo naturale e animale. Tra l'altro, è suggestivo pensare che nel 1972 fu pubblicata da Einaudi la versione italiana di *Ricordi di un entomologo*, libro di Jean-Henri Fabre che racconta con ampiezza di dettagli delle vite degli insetti e dei segreti di questa professione, con uno stile narrativo coinvolgente che fu capace di appassionare un pubblico non specialista a una materia alquanto singolare. Anche Baruchello s'improvvisa quindi entomologo, estetizza attraverso l'opera d'arte la vita di un insetto che generalmente consideriamo poco significativo o addirittura invasivo, proprio perché da sempre attratto dai residui e dagli scarti, dalle cose minime e quasi invisibili, che possono improvvisamente evidenziare tutto il loro nascosto potenziale e, per contrasto, la loro grandezza e complessità.

"Baruchello aveva osservato questa 'vita animale'", scrive in proposito Carla Subrizi (2011: 81). Il tema dell'osservazione dell'alterità si pone perciò come altro aspetto centrale nel significato che va ad assumere quest'opera. Il guardare è di per sé un atto empirico attraverso il quale acquisiamo esperienza sensibile e conoscenza visiva degli enti che ci circondano. Ma lo statuto gnoseologico della visione è a volte intaccato dall'atteggiamento passivo con il quale spesso ci poniamo di fronte alla realtà, lasciando che le entità che ci circondano scorrano davanti ai nostri occhi senza dare loro un vero apporto conoscitivo e indicativo. Oggigiorno, nonostante gli animali abitino in milioni di case, sia fisicamente sia nelle riproduzioni in immagini che circolano grossomodo ovunque, sempre più rara è divenuta la possibilità di predisporre a un vero incontro, un momento d'elezione e di scambio che proceda oltre ogni linguaggio o ideologia e che ci porti a riflettere sulla nostra stessa origine e sul legame che intercorre tra noi e ciò che reputiamo altro.

John Berger, in un libro fondamentale per comprendere quel che riguarda la politica dello sguardo tra uomo e animale, *Perché guardiamo gli animali. Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, parla di determinati sguardi in grado di innescare un cortocircuito, che se perpetrati con concentrazione possono arrivare a farci interrogare sulla nostra stessa umanità. Quello che riserviamo o che dovremmo riservare agli animali, e che loro riservano a noi, può rappresentare uno di questi:

Viviamo la nostra vita di tutti i giorni in uno scambio incessante con l'insieme di apparenze quotidiane che ci circondano: del tutto familiari, talora inaspettate, esse ci danno comunque conferma della nostra esistenza. [...] Quel che vediamo abitualmente ci conferma a noi stessi. Tuttavia può accadere che, di colpo, inaspettatamente e quasi sempre nella semioscurità fugace di uno sguardo, intravediamo un altro ordine visibile, che interseca il nostro pur non avendo a che fare con esso (Berger 2016: 19).

L'animale o il pensare all'animale come imprevisto, in quanto essere in atto, è un tipo di processo che ben si sposa anche con l'operazione di Baruchello e che rimanda anche a un altro tra gli sguardi ete-

rodiretti più affascinanti della storia della filosofia contemporanea, quello che Jacques Derrida si scambia con la sua gatta, raccontato ne *L'animale che dunque sono* (2006: 38). Un evento che racchiude in sé implicazioni tali da rivoluzionare il ruolo ontologico dell'animale nella filosofia, sancendo non solo la sua unicità e singolarità d'individuo in particolare, ma anche il passaggio da oggetto guardato a soggetto dello sguardo (Caffo 2013: 16-17). Lo stesso artista si mostra consapevole dell'importanza del soggettivarsi dell'animale e dell'umano, di come la nostra morale, nel rapportarsi a esso, sia spesso condizionata da pregiudiziali estetiche e, più in generale, dell'importanza anche nel campo dell'arte di alcune riflessioni della filosofia contemporanea sull'animalità:

Pecore, mucche, cavalli, maiali: ne parliamo nelle fiabe ai bambini, regaliamo loro dei bei peluche. Poi andiamo a far la spesa dal macellaio che li ha fatti a pezzi e ne compriamo le parti più saporite per cucinarle, mangiarle e darle anche ai bambini che così crescono meglio. Gatti e cani no, non li mangiamo (almeno qui da noi in occidente) perché 'amici dell'uomo' (ma anche gli altri non sono certo nostri nemici). Per quanto riguarda il topo mettiamo da parte la amata lettura di Topolino per schiacciare il minimo esemplare ce ne capita a tiro. Eccetera. L'artista e chi aspira ad esserlo si interroga sul tema dell'animale. Un grande filosofo (Derrida) ha scritto grandi pagine sullo sguardo col quale il suo gatto lo guardava, lui, nudo con i genitali in mostra. Sulla quasi vergogna di essere, come il gatto, nudo anche lui ma parlante a se stesso. Un altro grande (Deleuze) ha detto che scriveva anche per gli animali che scrivere non possono. Solo se ci interroghiamo possiamo mutare di segno cessare anche per un attimo di essere uomini padroni del creato e accorgerci che non ci piace più quello che prima ci piaceva o non ci creava imbarazzo. Non occorrono molte filosofie oltre questa possibile epifania, per pensare l'arte cioè per 'mutare'. Siate pecore mucche cavalli maiali topi eccetera per un minuto al giorno e raccontatevelo: ecco un ulteriore esercizio 'artistico' di identificazione (Baruchello 2012: 33).

L'insetto come entità minima, anch'esso a rischio come il topo di essere schiacciato, porta a riflettere sull'esperienza di Baruchello come un'ulteriore tappa "del suo continuo tentativo di produrre

micrologie, piccoli sistemi" (Baruchello 1981: 10-11), mutuati "dalla sua esperienza delle cose accanto, prima e dopo quelle dell'arte" (ibidem). L'idea di un lavoro su un sistema a scala ridotta, all'interno del quale possano coesistere e relazionarsi tra loro diversi elementi, è appunto una costante nella sua opera, di cui sono diretta espressione ad esempio le mappe concettuali che dipinge in quanto spazio della mente (Baruchello 2003: 5).

La particolarità sostanziale che caratterizza però l'opera in questione, consiste nell'aver prodotto involontariamente un mondo microcosmico nel quale le varie componenti interagiscono tra loro in maniera del tutto spontanea e soprattutto non controllabile dall'artista, proprio perché ad essere impiegati non sono più immagini portate ad entità minime o altre tipologie di oggetti, ma organismi viventi e con una propria coscienza. In ciò risiede la straordinarietà di un'opera assolutamente aperta come *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone*, che rappresenta un modo attraverso il quale effettuare una verifica del possibile e dell'imprevedibile.

Anche l'osservazione di entità così apparentemente piccole come i tarli può configurarsi come "uno stratagemma visivo e spaziale per viaggiare in territori divenuti, per contrasto al piccolo, molto ampi" (Subrizi 2011: 55), un punto di partenza da cui avviare un tragitto in un luogo così sconfinato e sconosciuto come quello dell'animalità, non solo dell'animale ma anche dell'umano. È a cominciare dalle cose minute, spesso apparentemente insignificanti, che possiamo giungere a riflettere sulle grandi, come spiega Baruchello in un passo fondamentale per chiarire definitivamente il rapporto instauratosi tra lui e i tarli: "Ho coltivato piante e cresciuto animali e questo 'cibo' è qualcosa che è diventato il soggetto di molto mediatore. È stato anche un modo per guardare dentro me stesso. Uno stimolo per qualcosa di simile a un mutamento interiore" (Baruchello 1998: 23). Perché se è vero, come scrive Jacques Lacan, che il soggetto umano nasce come oggetto di una frattura tra l'io e il corpo, effetto provocato soprattutto dal linguaggio che separa il soggetto dal corpo permettendo all'uomo una visione trascendente di se stesso, allora appare essenziale per scoprirsi anche il contributo dell'"altro", sia esso animale umano o non, che tramite il suo sguardo di "tu" con-

ferma e sottoscrive l'esistenza di un "io" (Lacan 2007: 27). Forse la definizione che meglio si sposa con *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone* è, per usare le parole dell'artista, quella di "cosmologia a breve scadenza" (Baruchello 1981: 10). La produzione del piccolo esperimento di convivenza confezionabile, di cui si è fatto co-autore, è destinata a scomparire in virtù del fatto che questa tipologia di opera è costruita con un elemento sottoposto a un ciclo vitale. Infatti, come già è stato scritto, verso la fine del 1988 Baruchello dichiara cessata ogni tipo di attività. Oggigiorno l'opera, visibile nella Fondazione Baruchello di Via di Santa Cornelia a Roma, vive potenzialmente in una dimensione senza tempo e conserva tutto il fascino di un residuo archeologico che documenta la storia di una passata civiltà.

BIBLIOGRAFIA

- BARUCHELLO G. (1981), *Agricola Cornelia S.p.A*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna.
- Id. (1983), *How to imagine*, McPherson & Co, New York.
- Id. (1998), *Io sono un albero*, Quaderni di "Innovazione e Agricoltura", Roma.
- Id. (2003), *Breve storia della mia pittura*, Edizioni Peccolo, Livorno.
- Id. (2012), "I Consigli del tricheco", in *Esercizi/Übungen*, Archive Books, Berlino, pp. 13-33.
- Id. (2020), *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma.
- BATAILLE G. (2015), *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BERGER J. (2016), *Perché guardiamo gli animali?*, Il Saggiatore, Milano.
- BONITO OLIVA A., SUBRIZI C. (a cura di) (2011), *Baruchello Certe Idee*, Mondadori Electa, Milano.
- CAFFO L. (2013), *Adesso l'animalità*, Graphe.it Edizioni, Perugia.
- CATENACCI S. (2018) "Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973-81", in "Public Art Dialogue", 8:1, pp. 72-97.
- CELANT G. (1969), *Arte Povera*, Mazzotta Editore, Milano.
- CIGLIA S. (a cura di) (2015), *Il campo espanso: Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, CREA, Roma.
- DERRIDA J. (2006), *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2003), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.
- FABRE J. H. (1972), *Ricordi di un entomologo*, Einaudi, Milano.
- HILLMAN J. (2016), *Presenze animali*, Adelphi, Milano.
- KAČĀNE I. (2012), "Insects in the 19th Century British Culture: Pre-Raphaelitism and Aestheticism", in *Comparative Studies. Nature and Culture*, Vol. IV (1), pp. 26-41.
- KLEIN B. A. (2002), "Par for the palette: Insects and arachnids as art media", in MOTTE-FLORAC E., M. C. THOMAS J. (a cura di), *Les insectes dans la tradition orale – Insects in Oral Literature and Traditions*,

Peeters-SELAF, Paris-Louvain, pp. 175-196.

LACAN J. (2007), *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Einaudi, Torino.

MARCHESINI R. (2014), *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

PARIKKA J. (2010), *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minnesota Press, Minneapolis.

PRINCIPE M. A. (2005) "Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday," in LIGHT A., SMITH J. M. (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York, pp. 56-69.

SCORTECCI G. (1963), *Insetti*, Edizioni Labor, Milano.

STEINER R. cit. in STACHELHAUS H. (1993), *Joseph Beuys*, Tullio Pironti Editore, Napoli.

SUBRIZI C. (a cura di) (1997), *Baruchello. Secondo Natura*, Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee – Diagonale, Roma.

Ead. (2007) "Agricola Cornelia S.p.A: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta", in CASERO C., DI RADDO E., GALLO F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, Postmediabooks, Milano, pp. 213-221.

ZAPPERI G. (2014), *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, ombre corte, Verona.

CAMILLA FEDERICA FERRARIO (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma)
Lumache e altri animali d'artista: il ruolo dell'autore nell'opera di Joan Fontcuberta

Analizzando la vastissima e multiforme produzione dell'artista, curatore e critico catalano Joan Fontcuberta, una tematica in particolare sembra ricorrere come continua fonte d'ispirazione: il regno animale. Una folta fauna di esseri reali e fittizi è stata infatti protagonista di molte delle sue opere, dagli esordi fino a tempi più recenti, inizialmente come soggetto prediletto di indagine, poi guadagnando un ruolo sempre più attivo, fino a divenirne addirittura coautrice. Scopo del presente saggio è tentare di ricostruire questo processo, attraverso l'analisi di alcune opere selezionate, ponendo particolare attenzione al tema dell'autorialità in campo artistico e fotografico.

Nei primi anni di attività, l'interesse di Fontcuberta per il carattere ambiguo delle immagini fotografiche e delle istituzioni museali, che avrebbe caratterizzato poi tutta la sua opera, era già abbinato a quello per la zoologia.

Le fotografie d'esordio, realizzate durante gli studi universitari e generalmente note come *Contravisiones* (1973-77), erano immagini trasgressive, volte ad attaccare il sistema visuale ed erodere il principio di realtà da sempre assegnato alla fotografia. Attraverso l'apposizione di titoli enigmatici e l'uso di virtuosismi tecnici (come fotomontaggio e sovrimpressioni),¹ in queste prime immagini Font-

1 La manipolazione del supporto, unita alla messa in scena, sarà poi una via di sperimentazione costante lungo tutta la carriera di Fontcuberta, e gli permetterà di raggiungere anche i traguardi più impensabili, come ad esempio la dimostrazione visiva di bizzarri miracoli e teorie cospirative (cfr. ad esempio Fontcuberta, Monterosso, Hoël 2013).



Fig. 1
 Joan Fontcuberta, *Cargol treu banya/Homenaje a Topor*, 1976
 (da Arnaldo 2014, fig. 09).

Fontcuberta trasformava sapientemente situazioni ordinarie in scene misteriose, in cui gli animali figuravano tra i protagonisti principali. Un animale in particolare, la lumaca, che sarebbe poi ricomparso nella sua opera a numerosi anni di distanza, era il soggetto della più famosa fotografia "controvisiva", intitolata *Cargol treu banya/Homenaje a Topor* (Lumaca tira fuori le corna/Omaggio a Topor) [Fig. 1]. La scelta dell'animale, non ancora caricata dei significati che come vedremo assumerà in seguito, costituiva in questo caso una sorta di dichiarazione di debito nei confronti dell'artista francese Roland Topor,² la cui influenza era in effetti evidente in queste prime opere, sia nei temi che nel carattere ironico, provocatorio, grottesco, e a tratti macabro delle immagini.

Un'altra forte influenza in queste prime opere era quella del Surrealismo,³ fondamentale (come si evince già dal titolo) anche nel-

2 L'immagine si riferiva al film realizzato da Topor insieme al regista René Laloux nel 1965, intitolato appunto *Les escargots* (Le lumache). Sull'opera di Roland Topor si vedano, ad esempio, Quintavalle 1972 e Giorgi, Giorgi 1997.

3 Il concetto di sovversione applicato alle immagini era evidentemente ripreso dalla tradizione delle prime avanguardie e dal Surrealismo in particolare (sull'argomento si vedano ad esempio Bajac, Chéroux 2010 e Chéroux 2012). Lo stesso concetto di "controvisione" sembra rifarsi alla volontà surrealista di "changer la vue" (cambiare la vista), intesa come mezzo per riuscire poi a cambiare la vita (come scriveva André Breton in una delle *Conférences de Mexico*, ora in Breton 1992: 1260-1263). Riferimenti al Surrealismo, ma anche al Dadaismo, del resto, sono presenti in quasi tutta l'opera di Fontcuberta, ad esempio nel tono sempre

la serie successiva, *Animal-trouvé* (1977-82), nella quale il mondo animale divenne protagonista assoluto. In questa seconda serie, le sperimentazioni tecniche furono temporaneamente accantonate, e l'aspetto macabro, il senso di mistero, l'effetto di smarrimento surrealista ottenuti semplicemente attraverso l'inquadratura.⁴ Più che al cosiddetto "istante decisivo", l'autore si interessò cioè alla ricerca di uno "spazio decisivo", trasferendo la sua attenzione dal supporto alla realtà stessa, intesa come "contenitore dell'incognita" (Arnaldo 2014). La misteriosa realtà indagata era quella dei musei di storia naturale e dei giardini zoologici, individuati a partire da quel momento da Fontcuberta come soggetti privilegiati della sua ricerca (insieme a tutte le istituzioni dedicate alla trasmissione di conoscenza e divulgazione scientifica). Immagini inquietanti e suggestive erano ottenute fotografando in bianco e nero animali impagliati o essiccati, che nelle atmosfere deserte di tali luoghi, solo grazie ad un creativo utilizzo di luci e ombre e all'adozione di punti di vista insoliti, sembravano camminare sulle pareti, librarsi in aria, inseguire i propri scheletri [Fig. 2]. Sottolineando la loro spiccata vocazione all'enigma, l'artista intendeva dimostrare come spesso anche in istituzioni del genere potesse essere difficile distinguere la natura dall'artificio.⁵

.....
provocatorio, nel senso di straniamento che le sue immagini producono nello spettatore, nella continua ripresa dell'idea di *objet trouvé*, e nell'utilizzo del fotomontaggio (in particolare, il critico francese Clément Chéroux ha individuato in Marcel Duchamp la "fonte nascosta" di tutto il suo lavoro: cfr. Fontcuberta 2009).

4 Pur accantonando l'approccio sperimentale, Fontcuberta mantenne perciò anche qui il suo interesse nei confronti del Surrealismo, riprendendo però un'altra modalità di accostamento alla fotografia caratteristica di quella corrente, quella dell'incontro fortuito con l'immagine, che si può riassumere nell'interesse per la fotografia cosiddetta documentaria e per la sua capacità di suscitare un'interrogazione nello spettatore, di produrre enigmi visivi, o "immagini indovinello" (Breton 1992: 1255).

5 Il progetto *Animal-trouvé* è stato ripreso nel 2015, quando l'artista è tornato a fotografare i musei di storia naturale dell'Emilia Romagna (dove trentacinque anni prima aveva già scattato alcune delle fotografie inserite nella serie originale), proprio in occasione dell'esposizione presso i Musei Civici di Reggio Emilia di un altro progetto dedicato agli animali, *Gastropoda*, di cui si parlerà meglio più avanti (cfr. Fontcuberta 2016).



Fig. 2
Joan Fontcuberta, *Museu de Zoologia, Barcelona, 1979* (da Arnaldo 2014, fig. 29).

La critica ai musei e alle istituzioni scientifiche come santuari del sapere che detengono il controllo esclusivo della verità (individuata da Fontcuberta stesso come base della sua attività in Fontcuberta 1997: 131), insieme a quella verso la fotografia documentale e la sua pretesa di neutralità assoluta, fu ripresa poi dall'artista in diverse opere successive con le quali, a partire dagli anni Ottanta, iniziò a mettere apertamente in atto la sua nota pedagogia del dubbio, volta a suscitare uno spirito critico nello spettatore e a vaccinarlo nei confronti del potere delle immagini.

Anche in queste opere dedicate alla vaccinazione del pubblico, con cui l'artista è maggiormente conosciuto a livello internazionale e con cui molto spesso viene erroneamente identificata la sua intera produzione, un'attenzione particolare è stata più volte riservata alla zoologia.⁶ A tal proposito l'artista ha recentemente dichiarato: "mi sono interessato alla fotografia della natura in quanto pretesto per arrivare alla natura della fotografia" (Casini, Villa 2019: 85). Impossibile non citare *Fauna* (anche noto come *Fauna secreta*), un progetto pluridisciplinare di enorme successo, iniziato nel 1985 in collaborazione con l'amico Pere Formiguera. Attraverso una complessa e abile costruzione narrativa, in tale progetto l'autore si fingeva semplice scopritore di un importante archivio rimasto fino a quel momento

.....
6 Altre discipline prese di mira furono poi la botanica, la storia, l'antropologia e perfino l'astronomia, senza tralasciare attacchi alle istituzioni politiche e religiose.

incredibilmente sconosciuto, appartenuto al fantomatico scienziato tedesco Peter Ameisenhaufen, che intorno agli anni Trenta e Quaranta del XX secolo aveva scoperto, attraverso diverse spedizioni in giro per il mondo in compagnia del suo assistente Hans von Kubert (*alter ego* del nostro Fontcuberta), un improbabile numero di insoliti animali. Come già avvenuto in precedenza con le pseudopiante protagoniste della notissima serie *Herbarium* (1982), si trattava di figure mai viste prima e non identificabili con nessuna specie esistente. Figure ibride, insomma, come quella del loro creatore, che non può essere definito un fotografo nel senso tradizionale, ma una eclettica fusione tra questo e un artista concettuale, curatore, teorico, insegnante.

In un'operazione che ricordava da vicino sia le antiche *Wunderkammern*⁷ che gli assemblaggi o i *cadavres exquis* surrealisti,⁸ gli animali protagonisti della serie erano realmente costruiti per opera di tassidermisti, per essere poi fotografati in modo da dare la sensazione che si trattasse di animali vivi, catturati nel loro habitat naturale. Le immagini erano ovviamente realizzate in modo da sembrare realmente risalenti agli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, ed esposte insieme all'intero archivio del fantomatico professore (composto da documenti personali, appunti manoscritti, mappe, disegni, radiografie, strumenti di laboratorio, registrazioni audio, frammenti ossei ed esemplari impagliati). Tutti gli animali erano inoltre provvisti di nomi latini e dettagliate quanto fantastiche descrizioni ispirate a Jorge Luis Borges (Borges 1967). C'era ad esempio la *Ictiocapra aerofagia*, un pesce dai piedi pelosi capace di muoversi solo in acque poco profonde; il *Cercopithecus Icarocornu*, una scimmia alata con un grande corno in mezzo alla fronte [Fig. 3]; la *Solenoglypha Polipodida*, un serpente provvisto di dodici piedi simili a zampe di

7 I cui proprietari com'è noto combinavano sapientemente *naturalia* e *artificialia* per generare creature fantastiche in grado di instillare il dubbio circa la loro reale esistenza una volta inserite in quei protomusei. Sull'argomento si veda ad esempio Lugli 1983.

8 Da questi ultimi sembrano riprendere anche l'amore per lo strano bestiario di animali ibridi, come l'ippocampo o il minotauro (cfr. Bajac, Chérout 2010: 394). Oltre alle radici surrealiste, altri punti di riferimento obbligati per questo progetto erano i bestiari medievali e il mito letterario di Frankenstein (Fontcuberta 1992: 23).



Fig. 3
Cercopithecus Icarocornu, senza data (da <https://www.fontcuberta.com/wp/fauna/#>) (a sinistra).

Fig. 4
Centaurus Neandertalensis, senza data (da <https://www.fontcuberta.com/wp/fauna/#>) (a destra).

gallina; l'*Alopex stultus*, uno strano essere con corpo di volpe e testa di tartaruga in grado di mimetizzarsi in arbusto per difendersi dai nemici. Altri esemplari erano poi il *Micostrium vulgare*, un grande mollusco bivalve provvisto di un braccio e una zampa da mammifero, noto per essere molto giocoso e affettuoso, e una creatura chiamata *Myodorifera Colubercauda*, per metà roditore e per metà rettile. Oltre a questi curiosi ibridi erano presenti in *Fauna* anche specie chiaramente ispirate a esseri tipici della mitologia, come il *Centaurus Neandertalensis* (una sorta di centauro preistorico, con corpo di cavallo e torso di scimmia) [Fig. 4], o il *Gran Guardián del Bien Total* (una sorta di puledro alato, con chiaro riferimento alla figura di Pegaso).

L'esistenza di questi animali, difficilmente credibile in altre circostanze, risultava verosimile a causa della loro registrazione per mezzo dell'apparecchio fotografico, nonché del carisma dell'istituzione in cui l'opera era di volta in volta inserita. Importante in *Fauna* (come in tutte le serie successive dell'autore) non era infatti la singola opera o la serie in sé, ma la "cornice" (Fontcuberta 2001: 7): non è mai

esposta infatti in gallerie di arte contemporanea, ma in musei di storia naturale, di cui l'artista imita anche la retorica espositiva.⁹ Il progetto non costituiva quindi solo un aperto attacco all'autorità della fotografia, ma anche a quella delle istituzioni museali e delle scienze naturali. Scopo dell'artista era infatti dimostrare come queste ultime, con il loro linguaggio affabulante e la loro aura di rigore, siano in grado di filtrare la nostra percezione e di indurci ad accettare passivamente ogni informazione trasmessa.

Il discorso sugli animali e sui musei di storia naturale venne ulteriormente sviluppato anche in un'altra serie, *Safari* (1989-91), in cui Fontcuberta tornava ad indagare sull'artificialità insita in ciò che a prima vista può essere considerato naturale. L'artista analizzava in questo caso la somiglianza tra le fotografie di animali esotici scattate nei musei di zoologia e quelle scattate dai turisti durante le escursioni di caccia fotografica e i safari in Africa, le quali, messe in stretta relazione all'interno dell'opera, risultavano molto simili e praticamente indistinguibili tra loro. Secondo l'artista, però, nell'attuale mondo di simulacri in cui "in realtà noi non cerchiamo la visione ma il *deja-vu*" (Fontcuberta 1997: 71), è l'immagine stereotipata a precedere quella reale, non viceversa. In questo contesto il safari, modalità più diretta con cui gli uomini occidentali possono conoscere il mondo africano, ripete quindi esattamente le stesse modalità del percorso del museo: un percorso guidato tra inquadrature prefissate di possibili foto, nei punti in cui il paesaggio si adatta al luogo comune, per un'esperienza che non è tanto di conoscenza ma "di riconoscimento" (Fontcuberta 2001: 54). Il discorso non è valido ovviamente solo per l'immagine dell'Africa, ma per tutte le immagini codificate dalla nostra cultura visuale. Dall'accostamento tra immagini di animali reali e immagini di animali finti o impagliati, emergeva perciò una doppia riflessione: da un lato

9 I materiali dell'archivio sono infatti presentati secondo le consuetudini espositive dei musei scientifici, ovvero con l'ausilio di cartellini dettagliati, pannelli didattici, vetrine e così via. Tra i musei che hanno ospitato la serie c'è ad esempio il Museo de Zoología di Barcellona (nel 1989), il Museo Nacional de Ciencias Naturales di Madrid (nel 1990 e nel 2015-16), e la Collezione Spallanzani dei Musei Civici di Reggio Emilia (nell'ambito della manifestazione *Fotografia Europea* 2015).

sul fatto che la natura sintetica, attraverso la fotografia, possa ottenere un'apparenza di vita (con una sovversione del suo tipico effetto di congelamento, in grado di dare la sensazione di una vivificazione di esseri inanimati, come abbiamo già visto in *Fauna*); dall'altro lato su come la natura reale si modelli invece ormai sempre più in forme che tendono all'astrazione e alla codificazione.¹⁰

Accostando in questo progetto fotografie scattate in prima persona (sia ai diorami che a se stesso, nelle vesti stereotipate dell'esploratore) a istantanee realizzate da partecipanti ai safari fotografici, pagine di riviste e altre immagini dalle origini molto diverse tra loro, Fontcuberta iniziava inoltre a mettere in atto una strategia che sarebbe stata in seguito (come vedremo) sempre più fondamentale nella sua produzione, ovvero quella del riciclo di immagini prodotte da altri.

Il discorso è stato poi continuato da Fontcuberta anche in un'altra serie, *Sirene* (2000), i cui protagonisti erano questa volta degli antenati acquatici degli ominidi, i cosiddetti "idropitechi", molto simili alle sirene della mitologia. In questa operazione artistica, falsi resti fossili erano inseriti dall'artista all'interno dei circuiti turistici di una riserva naturale e descritti con lo stesso apparato museologico e segnaletico dei fossili autentici¹¹ [Fig. 5]. L'intervento nella riserva

10 Impossibile non notare i punti di contatto tra questo lavoro di Fontcuberta e la ricerca sui diorami (*Dioramas*, 1975-1999) e sui musei delle cere (*Chamber of Horrors*, 1994; e *Portraits*, 1999) del giapponese Hiroshi Sugimoto. Anche questo artista, infatti, rifletteva sul principio di verità in fotografia, dimostrando il potere autenticatore di questo mezzo, in grado di far rivivere qualunque soggetto ne venisse catturato, e infondendo nello spettatore, al pari di Fontcuberta, un senso di consapevolezza mista a inquietudine. Su questo tema si vedano Tatay Huici 1998; Cotton 2010: 124-125; Panaro 2011: 63-64; Marra 2012: 294-295.

11 La Réserve Naturelle Géologique de Haute Provence, un tempo sommersa dalle acque marine e quindi molto ricca di resti pietrificati di ammoniti giganti, ittiosauri, sirenidi, probabile fonte di ispirazione per il nostro autore (cfr. <http://www.reserves-naturelles.org/geologique-de-haute-provence>). Il progetto fu poi esportato anche in territorio spagnolo, dove l'opera ebbe un forte impatto mediatico. Quando nel 2006 questa serie fu presentata alla Casa de las Conchas di Salamanca, infatti, ben sette degli otto periodici locali non si accorsero della finzione e riportarono la notizia della scoperta dei fossili come reale (come raccontava

Fig. 5

Sirena del Tormes, 2006 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/sirenes/>).



era completato poi dall'apparato di pseudo-documentazione degli stessi, consistente in un grande reportage fotografico realizzato dall'autore secondo il modello delle grandi riviste illustrate dedicate ai viaggi e alla natura, e in una serie di finti documenti storici relativi alla scoperta di queste strane creature (come ad esempio appunti e fotografie del loro primo scopritore negli anni Quaranta del Novecento, un tale padre Jean Fontana, nel cui volto era possibile riconoscere quello dell'artista).¹² Ancora una volta la creazione di una specie inventata aveva lo scopo di fornire al pubblico una "informazione intossicata" (Fontcuberta 2001: 127), per spronarlo appunto a mettere sempre in dubbio ogni informazione, anche se proveniente da fonti autoritarie come musei scientifici e fotografia documentaria.

In tutte le opere fin qui analizzate, oltre al noto intento di sovvertire i codici del linguaggio visivo e sviluppare nel pubblico uno spirito critico, era già possibile individuare secondo chi scrive anche la pre-

con tono caustico l'artista stesso in Antón 2007).

¹² La scoperta era fatta risalire al 1947, quando il padre Jean Fontana (il nome di questo personaggio fa ovviamente riferimento al vero nome del suo autore), assistente del famoso geologo Albert de Lapparent (realmente esistito), scoprì i resti fossili di questa specie sconosciuta, risalente al Miocene, battezzandola *Hydropithecus*. La scoperta non era stata però divulgata a causa dell'opposizione del Vaticano, e i fossili nuovamente seppelliti, per poi essere riportati alla luce in quell'anno da una équipe di ricercatori.

senza di una riflessione sul tema dell'autorialità. Esse erano realizzate, come abbiamo visto, principalmente attraverso tre modalità di base – la manipolazione di informazioni già esistenti, il trasferimento di esse da un contesto ad un altro, la costruzione *ex-novo* di informazioni volutamente ambigue – tutte in qualche modo legate alla rinuncia all'autorialità in senso tradizionale (o alla sua limitazione). L'autore non era però ancora del tutto eliminato dal processo creativo, ma semplicemente occultato, o meglio sapientemente camuffato nel ruolo di curatore, scopritore, fotografo dei materiali esposti, e mai dichiaratamente artefice degli stessi.¹³

Già accennato in queste opere era inoltre un intento appropriazionista (sia fisico, di materiali di cui non era l'effettivo creatore manuale, che stilistico, attraverso l'adozione di volta in volta di uno stile da fotografia scientifica, tecnica, di reportage, ecc.), che diverrà poi

¹³ La scelta del termine "camuffato" non è casuale, ma si riferisce al titolo della sua mostra *Camouflages*, tenutasi dal 15 gennaio 2014 al 16 marzo 2014 presso la Maison Européenne de la Photographie di Parigi (cfr. Fontcuberta, Monterosso, Hoël 2013), e ovviamente alla strategia di sopravvivenza animale, grazie alla quale numerose specie riescono a sviare i predatori tramite camuffamenti e falsificazioni percettive (Casini, Villa 2019: 81).

In altre parole, anche quando il suo ruolo autoriale era occultato, egli non sconfinava mai nel totale anonimato. Pur non potendolo rendere manifesto al fine della riuscita dei suoi progetti, l'artista non si privava cioè del suo ruolo, che veniva suggerito attraverso pseudonimi creati ad arte, spesso consistenti nella traduzione del suo nome nella lingua del paese in cui l'opera era ambientata (ovvero inventando di volta in volta un *alter ego* a cui attribuire l'autorialità delle sue opere, a cui spesso prestava anche il suo volto). Adottava in questo modo lo stratagemma letterario dell'impersonalità, secondo cui l'autore non si palesa mai in prima persona, ma parla attraverso i suoi personaggi, e metteva di fatto in atto una doppia strategia: quella della produzione artistica dietro pseudonimo e quella dell'esercizio performativo del camuffamento (Brasó, Sanz, Castaño 2009: 35). La presunta rinuncia all'autorialità di Joan Fontcuberta era perciò solo apparente, in nessun caso l'artista evitava infatti di esprimere il proprio pensiero (spesso fornendo negli scritti teorici una specifica ai concetti messi in pratica altrove sotto mentite spoglie). Nelle sue opere, in sostanza, l'autore non è mai completamente palese, ma non è mai neanche completamente eliminato: l'autore è semplicemente camuffato.

Per una panoramica generale sul tema del *camouflage* nell'arte contemporanea si veda Negri 2018.

protagonista delle opere di Joan Fontcuberta a partire dagli anni Duemila ed esasperato fino all'aperta delega dell'autorialità, tra gli altri anche agli animali. Il passaggio dal semplice stile impersonale alla rinuncia alla produzione in prima persona era dovuto alla necessità, avvertita dall'artista, di un rinnovamento del ruolo dell'autore alla luce dei cambiamenti in atto nella società dell'epoca.

Il processo di trasformazione degli animali da soggetti a creatori dell'opera era però già iniziato in realtà contemporaneamente alle serie fin qui analizzate, in un insieme di opere databili agli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in cui essi andavano assumendo un ruolo sempre più attivo all'interno del processo creativo. Si tratta di opere poco note (e spesso analizzate dalla critica principalmente per il loro aspetto tecnico formale, tralasciandone lo spirito provocatorio e la portata concettuale) in cui l'artista, spinto probabilmente dalla letteratura teorica di quel periodo,¹⁴ sembra dedicare una particolare attenzione al tema del carattere indicale della fotografia. Questo aspetto, spesso invocato dai più insigni studiosi per affermare il valore della fotografia come specchio fedele della realtà (in virtù del suo legame di continuità fisica con il referente, con riferimento al pensiero di Charles Sanders Peirce: Peirce 1980: 158), era analizzato da Fontcuberta per dimostrare ancora una volta che il significato di un'immagine non dipendesse dal modo in cui essa è generata, ma dal modo in cui viene gestita. Egli non negava perciò il carattere indicale del segno fotografico,¹⁵ ma contestava la conclusione che questo potesse essere garanzia di verità.

La prima opera che può essere presa in considerazione in questo discorso è *Frottogrammi* (iniziata nel 1987),¹⁶ in cui Fontcuberta

14 Si trattava infatti di una tematica molto in voga in quegli anni. L'autore si rifaceva in particolare al pensiero di Philippe Dubois (Fontcuberta 1997: 76), che proprio in quel periodo stava riflettendo sul concetto di realismo in fotografia, inscrivendosi nella tendenza post-strutturalista che lo attribuiva all'appartenenza del segno fotografico alla categoria degli indici (cfr. Dubois 1996).

15 Questo discorso vale esclusivamente per la fotografia analogica. Per quanto riguarda la fotografia digitale Fontcuberta ha parlato infatti esplicitamente di un processo di "deindicizzazione" (Fontcuberta 2012: 65).

16 Su questa serie si veda in particolare Grande, Balsells 1988.



Fig. 6
Joan Fontcuberta, *Laurus Oxyrinchus*, 1988-89 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/frottogrammes/#>).

si proponeva di unire le impronte ottiche con quelle grafiche, introducendo il procedimento del *frottage* di Max Ernst nel campo della fotografia.¹⁷ La tecnica del "frottogramma" consisteva infatti nel fotografare animali, piante e altri oggetti dalla superficie rugosa o abrasiva, per poi strofinarli contro il negativo,¹⁸ in modo che ne venissero rappresentate allo stesso tempo sia le apparenze visuali che le qualità fisiche e tattili [Fig. 6]. In questo modo il negativo non era cioè più segnato solo dalla luce, ma anche dalla materia, come se rafforzare il presunto rapporto di continuità dell'immagine con il referente attraverso un contatto fisico tra i due potesse rendere l'immagine più vera. Nonostante il tentativo di ridurre al minimo il divario tra la realtà e la sua rappresentazione, al fine di rendere quest'ultima più realistica, il risultato dell'operazione risultava

17 Come spiegava l'artista stesso in Fontcuberta 1997: 84. La compresenza nei *Frottogrammi* di impronte luminose e impronte grafiche ricorda un'altra serie, quella degli *Sconosciuti* di Paolo Gioli, realizzati nel 1994-95 (cfr. Gioli 1995). Lo stesso Fontcuberta, infatti, affermava di condividere con Gioli lo stesso approccio epistemologico (Fontcuberta 1997: 81-84).

18 Dal verbo strofinare (in spagnolo "frotar" e in francese "frotter") deriva il nome del procedimento.

Fig. 7

Joan Fontcuberta, *MN 56: LYRA (NGC 6779)*. AR 19h 16,6 min. / D+30° 11', 1993 (da <https://www.fontcuberta.com/wp/constellacions/#>).

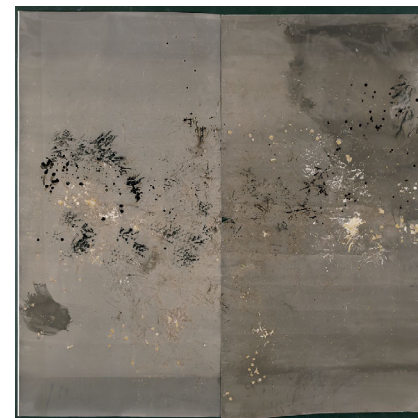


opposto: le immagini apparivano infatti distorte e poco vicine ad una rappresentazione fedele della realtà, dimostrando perciò concretamente l'illusorietà dell'idea di impronta come garanzia di verità. Graffiando e grattando il negativo, egli sembrava inoltre voler andare oltre le apparenze, voler rifiutare di credere nella semplice visione, rimarcando il suo bisogno non solo di vedere, ma anche di toccare e scavare per poter credere.

L'idea che anche le impronte potessero essere sottomesse all'interpretazione dell'uomo, in quanto forme di rappresentazione tutt'altro che trasparenti, era sostenuta in maniera ancora più schietta e ironica da parte dell'artista nella serie *Costellazioni* (1993) [Fig. 7]. In quest'opera gli animali, seppur celatamente, assunsero un ruolo ancor più importante. Le fotografie di questa serie, che si presentavano a prima vista come delle suggestive rappresentazioni di cieli stellati, non erano altro infatti che la registrazione attraverso la tecnica del fotogramma dei cadaveri di insetti depositati insieme ad altri detriti sul parabrezza dell'automobile dell'artista. Non solo nessuna manipolazione fisica era effettuata su queste immagini, ma si può dire che esse possedessero addirittura una doppia natura di impronte: si trattava infatti di fotogrammi, immagini indicali per

Fig. 8

Joan Fontcuberta, *Hojas de otoño cayendo sobre el río Miljacka*, 1994 (da <http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/zoografias.html>).



eccellenza poiché ottenute senza la mediazione della fotocamera, che a loro volta rappresentavano delle impronte (quelle lasciate dallo schianto degli insetti sul vetro). Neppure questa doppia natura indicale, però, le esentava dall'assumere un carattere fortemente ambiguo, e dall'essere lette in maniera equivoca solo a causa dell'apposizione di titoli suggestivi (quello della serie ma anche quelli delle singole opere, che si rifacevano a complessi dati astronomici). Una simile strategia era messa in atto dall'artista anche in un'altra serie riguardante il tema dell'impronta, *Zoogrammi* (o *Zoografie*) (1994), come si può evincere già dal titolo fondamentale ai fini del nostro discorso. Per realizzare questo progetto, l'artista si servì per la prima volta della partecipazione attiva di animali. Le opere erano infatti generate dal combattimento di due galli su un foglio di carta fotografica, i quali, immersi l'uno in un bagno di sviluppo e l'altro in un bagno di fissaggio, producevano impronte nere e bianche a contatto con la carta.¹⁹ Il risultato erano immagini totalmente astratte, di cui l'artista nascondeva il significato originale dietro l'apparenza di immagini puramente decorative, apponendo ancora una volta titoli evocativi, come ad esempio *Hojas de otoño cayendo sobre el río Miljacka* (Foglie autunnali che cadono sul fiume Miljacka) [Fig. 8]. In questo modo era perciò nuovamente dimostrato da Fontcuberta

¹⁹ Il combattimento è avvenuto in forma di performance nel 1994 presso il Centro de Cultura Insular, a Las Palmas de Gran Canaria. Su questa opera si veda in particolare Chéroux 2016.

come anche il significato di vere e proprie impronte, dirette e immediate, potesse essere facilmente modificato (attraverso la decontestualizzazione, la presentazione ambigua o la semplice apposizione di una didascalia).

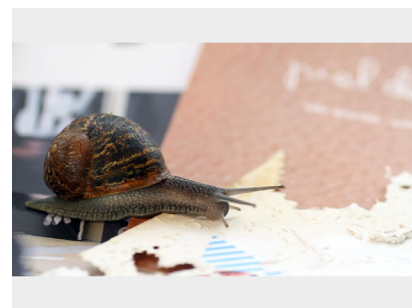
L'espedito del ruolo attivo degli animali sarebbe stato poi ripreso dall'artista e caricato di nuovi significati diversi anni dopo, con la serie *Gastropoda*, esposta per la prima volta al pubblico nel 2013²⁰ [Figg. 9-11].

Il progetto consisteva nel dar da mangiare a delle *Helix Aspersa* (della famiglia delle *gastropoda*, comunemente note come lumache zigrino) dei fogli di carta su cui fossero presenti delle rappresentazioni iconografiche (di solito inviti di gallerie d'arte e musei). Il risultato era una sorta di *decollage*,²¹ generato dall'effetto deteriorante dei succhi gastrici e delle escrezioni delle lumache sulla carta, fotografato dall'autore ed esposto in grande formato (spesso insieme a video documentanti l'operazione o teche in cui essa veniva "performata" dal vivo).²² Questa volta gli animali non solo si trovarono a collabo-

20 Nella mostra collettiva *No tocar, por favor*, tenutasi dal 17 maggio all'1 settembre 2013 presso l'Artium di Vitoria (cfr. Marzo 2013). La serie è approdata anche in Italia, in occasione dell'edizione 2015 del festival internazionale *Fotografia Europea* di Reggio Emilia (cfr. Fontcuberta 2015).

21 A livello formale queste opere somigliano infatti molto a quelle realizzate a partire dagli anni Cinquanta da Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Raymond Hains, Wolf Vostell, François Dufrêne e Nino Migliori con la tecnica del *decollage*. Migliori stesso ha notato l'affinità del progetto *Gastropoda* con la sua ricerca sui manifesti strappati, ammettendo ironicamente di provare un pizzico di invidia per non avere avuto egli stesso a quel tempo l'idea di sfruttare il lavoro delle lumache, che gli avrebbe permesso di risparmiare una grande quantità di tempo (mi riferisco ad affermazioni fatte dall'artista il 16 maggio 2015 nel corso delle giornate inaugurali della decima edizione del festival *Fotografia Europea*).

22 Emerge a mio avviso anche dall'analisi del progetto *Gastropoda* un ennesimo riferimento da parte dell'artista al movimento surrealista. In questo caso il riferimento al Surrealismo è individuabile sia nell'esaltazione della pratica di appropriazione e risemantizzazione di immagini già esistenti, che nell'utilizzo di un'altra strategia artistica che sembra desunta da questo movimento: l'esaltazione della casualità creatrice. In *Gastropoda*, infatti, l'opera è lasciata compiersi senza l'intervento attivo dell'artista, conferendo così un ruolo primario all'azione del caso. Questo aspetto avvicina, secondo me, ancora una volta l'opera di Fontcuberta a



Figg. 9-11
Joan Fontcuberta, *Gastropoda*, 2013 (da <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/mostra/joan-fontcuberta/>).

rare attivamente con Fontcuberta, ma si videro attribuito un vero e proprio ruolo "co-autoriale" (Fontcuberta 2015).

quella di alcuni surrealisti, Man Ray in special modo. Come è noto, al fine di essere considerato sempre un ingenuo amatore e mai un professionista in grado di sottomettere il mezzo alla sua volontà, l'artista americano faceva risalire tutte le sue più grandi invenzioni formali al caso o all'errore (si vedano in proposito Man Ray 1975 e Chéroux 2011: 25-26). Esattamente come lui, anche Fontcuberta presenta questa sua serie come frutto di un incontro casuale. Fa risalire infatti l'intuizione su quest'opera all'episodio ricorrente in cui al ritorno dai suoi numerosi viaggi di lavoro trovava nella buchetta della posta di casa sua (l'artista risiede in campagna nei dintorni di Barcellona, una zona molto umida) gli inviti di musei e gallerie d'arte che vi si erano accumulati, mangiati dalle lumache. Affidando il lavoro alle lumache, inoltre, Fontcuberta rinuncia a prevedere il risultato che potrà ottenere, e lo affida quindi al caso, proprio come Man Ray faceva con i suoi *rayogrammi*. Anche in questa ripresa dell'atteggiamento surrealista di rifiuto per la creazione secondo le regole tradizionali e di sottomissione del processo artistico all'attività del caso, si può intravedere una strategia di rinuncia all'autorialità nel senso tradizionale (modernista) del termine.

Joan Fontcuberta non è ovviamente né l'unico né il primo nel mondo dell'arte ad aver "collaborato" con degli animali per realizzare le proprie opere, anche altri colleghi si sono avvalsi di questo aiuto offerto dalla natura, ed esistono poi addirittura anche dei veri e propri animali artisti. Navigando sul web, infatti, ci si imbatte in una quantità impensabile di animali, appartenenti alle più varie specie, che si cimentano in diversi ambiti creativi e le cui opere non solo ottengono sempre un enorme successo di pubblico, ma spesso vengono anche vendute a cifre molto elevate. I più noti sono probabilmente gli elefanti pittori, ma esistono anche cani disegnatori, cavalli acquarellisti, e moltissimi altri animali creativi che non disdegnano di popolare anche il campo fotografico. Tra i primi in ordine di tempo ricordiamo i piccioni fotografi del dr. Julius Neubronner,²³ ma sono ormai moltissimi i gatti, i polpi, le scimmie e le altre specie che sono salite sull'"arca di Daguerre" (Fontcuberta 2011) e divenute famose grazie alla loro pratica fotografica. La produzione non umana di opere d'arte e di fotografie non si limita però solo al mondo animale, ed esistono ormai da diversi anni anche numerosi robot in grado di scattare foto in maniera automatica e una grande varietà di apparecchi in grado di realizzare fotografie in assenza di qualsiasi intervento umano.²⁴ Da qui l'urgenza avvertita da Fontcuberta di riflettere sul ruolo dell'artista e soprattutto del fotografo nella società contemporanea.

Scopo di *Gastropoda* era infatti mettere in discussione in maniera programmatica la nozione di autore. Delegando alle lumache il compito di realizzare concretamente le opere, l'artista si domandava a chi ne andasse attribuita la paternità: se agli animaletti che l'avevano

.....
 23 Il chimico e medico tedesco brevettò nel 1908 un sistema di fotografia aerea tramite piccioni, che ebbe da subito molto successo e fu poi utilizzata a scopo militare durante la Prima Guerra Mondiale. La storia è nota a Fontcuberta, che l'ha analizzata in un recente saggio dal titolo *Dronifying Birds, Birdifying Drones* (in Degiorgis, Solomon 2019: I-XXVI). Sul tema si veda anche Zylinska 2017: 16; Aperture Foundation 2013.

24 In realtà, come è noto e come non è possibile in questa sede approfondire, la minaccia di una totale automazione era già presente in apparecchi come le cabine per fototessere, le videocamere di sorveglianza o i satelliti. Sul tema della fotografia "non umana" si veda in particolare Zylinska 2017.

prodotta materialmente, o se invece a sé stesso, colui che aveva conferito intenzionalità artistica al lavoro.

Ovviamente la questione non era nuova, soprattutto in campo fotografico, poiché fin dalla sua apparizione ci si è interrogati circa l'artisticità di un mezzo che lascia molto poco all'intervento pratico dell'artista (Charles Baudelaire, ad esempio, in questo caso sarebbe forse stato dalla parte delle lumache). Fontcuberta era spinto però a indagare questo tema da motivazioni piuttosto recenti: ovvero dal nuovo contesto a sua detta "postfotografico" (Fontcuberta 2018), in cui l'automazione lascia sempre meno spazio all'azione dell'uomo, e in cui è stato portato a termine un processo di "secolarizzazione dell'esperienza visuale" (Fontcuberta 2011), per cui l'immagine ha cessato di essere dominio di artisti e specialisti del settore, convertendosi in una forma spontanea di relazione con l'esterno per ognuno di noi. Quello che conta, quindi, per essere considerati artisti in un contesto del genere, non è certo fabbricare l'immagine, attività che può essere delegata, ma procurargli un senso.²⁵ L'importante, insomma, per riprendere il famoso slogan Kodak del 1988, non è chi preme il bottone, ma chi fa il resto. Non sempre però il confine tra queste due azioni è così netto. In tema di animali fotografi, ad esempio, sono sorte negli anni forti polemiche in proposito (alcune delle quali hanno probabilmente ispirato l'artista nella creazione di *Gastropoda*). I casi più noti sono quello delle fotografie scattate dagli scimpanzé dello zoo di Berlino nel 1935, che il *Berliner Illustrierte Zeitung* si rifiutò di pagare al fotogiornalista ideatore del progetto Hilmar Pabel, a loro avviso non titolato a pretendere i diritti di immagini scattate da scimmie,²⁶ o quello dei primi "selfie" animali, scattati nel 2011 in Indonesia da un macaco nero crestato con la macchinetta del fotografo naturalista David Slater, che dopo averle

.....
 25 L'autore diventa così un "prescrittore", cioè una figura che non produce opere, ma prescrive significati (Fontcuberta 2018: 47). Questo atteggiamento era già stato alla base di altre serie dell'artista dei primi anni Duemila che non è possibile analizzare in questa sede, *Googlegrammi* e *Orogenesi* (anche noti con il titolo unico di *Datascape*), in cui l'autorialità era delegata a dei software automatici per computer.

26 Le foto vennero poi pubblicate a tre anni di distanza su *Life Magazine*, che gli riconobbe invece il suo ruolo di autore, pagandogli il dovuto compenso (cfr. Pabel 1938).

selezionate, sistemate e rese virali su Internet, perse un processo contro Wikimedia per il diritto d'autore su tali immagini.²⁷

In molti, inoltre, hanno sostenuto che il processo creativo dipenda anche dall'intervento dell'apparecchio stesso con cui le immagini sono prodotte, si pensi ad esempio alle riflessioni sull'"apparato" di Vilém Flusser (Flusser 2006, Flusser 2009) e sull'"inconscio tecnologico" di Franco Vaccari (Vaccari 1979). Entrambe queste teorie costituiscono importanti punti di riferimento per Fontcuberta, e sono pertanto individuabili anche alla base del progetto *Gastropoda*,²⁸ in cui l'inconscio tecnologico è però sostituito con l'"inconscio biologico" delle lumache (Smargiassi 2015). In questo senso, il progetto assume quindi anche un carattere di riflessione sulle tecnologie di cui ci serviamo per comunicare, spesso considerate servizievoli, ma che in realtà ci fanno fare quello che vogliono. Se nel caso di scimmie e lumache l'apporto esterno è più evidente, in sostanza, anche quando siamo noi a premere il famoso bottone, la maggior parte della responsabilità della fotografia non va attribuita a noi, ma alla macchina (in questo senso "siamo tutti macachi": Smargiassi 2014).

La questione delle immagini prodotte secondo logiche estranee a colui che aspira al rango di autore apre la riflessione, tra le altre

27 La storia è apparsa al pubblico nel 2011, quindi poco prima che Fontcuberta realizzasse la serie *Gastropoda* (sull'argomento si veda ad esempio Smargiassi 2014). Entrambe le storie sono state inoltre più volte affrontate da Fontcuberta, che ha recentemente riassunto le sue riflessioni in merito nel settimo capitolo del suo ultimo libro, intitolato "La postfotografia spiegata alle scimmie" (cfr. Fontcuberta 2018: 55-67).

28 L'affinità della riflessione di Joan Fontcuberta con quella di Franco Vaccari può inoltre essere confermata a mio avviso dall'attuazione di una stessa strategia artistica. Il procedimento su cui si basano la maggior parte delle opere di Vaccari, ovvero il semplice innesco di un processo da parte dell'artista, lasciando poi che l'opera si crei senza il suo intervento, sembra infatti essere molto simile a quello attuato in *Gastropoda* (per la modalità di occultamento dell'autore nella sua ricerca artistica si veda Panaro 2007). Emblematico il caso della *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, alla 36^a Biennale di Venezia del 1972, il cui meccanismo era molto simile a quello messo in atto in *Gastropoda*, anche se in quel caso il ruolo delle lumache era svolto dal pubblico stesso.

cose, anche al tema della divisione dei ruoli nel sistema artistico contemporaneo, in cui l'artista si confonde sempre più con il curatore, il collezionista, il critico, e ognuna di queste figure finisce per essere, restando in tema animalesco, "camaleonticamente autoriale" (Fontcuberta 2011). La modestia con cui Fontcuberta afferma di essere solamente il committente o curatore di *Gastropoda*, è infatti evidentemente una provocazione anche in questo senso.²⁹

La provocazione è però secondo chi scrive molteplice: attuata sì attraverso la delega del procedimento manuale alle lumache, ma anche attraverso il riuso di immagini prodotte da altri (quelle date in pasto agli animaletti). La serie può essere perciò ricondotta a quell'insieme di pratiche appropriazioniste, racchiuse in capo fotografico sotto l'etichetta della *Found Photography*, nate dall'esigenza di rallentare la produzione di immagini riutilizzando quelle già esistenti. Tali pratiche erano senza dubbio note all'epoca a Fontcuberta, che vi si era già da tempo avvicinato sia attraverso la sua attività di critico

29 In campo fotografico, il momento della selezione del materiale e dell'articolazione di esso ai fini di un discorso è importante tanto quanto il momento dello scatto vero e proprio, e pertanto la divisione dei ruoli tende a farsi più sottile e i due tendono a compenetrarsi. Il fotografo può infatti essere considerato il primo curatore del suo lavoro, e la sua opera non può prescindere da questa componente, che non può essere delegata ad altri. Da questo possono scaturire anche esperienze controverse, si ricordi ad esempio il famoso caso del fotografo statunitense Garry Winogrand, che alla sua morte nel 1984 lasciò nel suo studio migliaia di negativi non sviluppati. Alla luce di quanto detto è inevitabile chiedersi se queste immagini latenti possano già essere comunque considerate opere a tutti gli effetti, anche se l'autore non solo non le aveva selezionate e sistemate a suo piacimento, ma non le aveva neanche mai viste. La questione è ulteriormente complicata nel momento in cui si prende in considerazione la retrospettiva organizzata in onore di questo fotografo al MoMA di New York: in quell'occasione, infatti, come è noto, fu il curatore John Szarkowski a sviluppare i rullini e a selezionare le fotografie da esporre nella mostra, provocando una forte polemica riguardo la possibilità di trovare in essa un effettivo esempio dell'opera dell'artista o se invece questa possibilità fosse da escludere a causa del filtro della selezione operata da qualcun altro. La stessa controversia si ripropone in ogni caso in cui il fotografo sia morto prima di poter sviluppare i propri scatti, come ad esempio nell'altrettanto noto caso della bambinaia di Chicago Vivian Maier, il cui archivio fu scoperto ben dopo la sua scomparsa da John Maloof e reso famosissimo a livello internazionale.

e di curatore, sia attraverso la produzione di altre opere di questo genere (si pensi ad esempio ai famosi *Googlegrammi*, realizzati nei primi anni Duemila).

Secondo Fontcuberta, nel contesto postfotografico non solo è ammesso appropriarsi di immagini precedenti, ma è addirittura auspicabile, in modo da conferire nuova vita ad immagini ormai inutili e praticare un'ecologia visiva sempre più urgente.³⁰ Unico requisito per farlo la consapevolezza, sia che esse si trovino potenzialmente racchiuse nei programmi di una fotocamera, sia che esse siano state dimenticate o prodotte senza intenzionalità estetica (ad esempio da scimmie, lumache, galleristi o semplici amatori).

Nonostante la rinuncia all'autorialità e il ricorso all'appropriazionismo, il ruolo dell'autore non era quindi effettivamente abbandonato, ma anzi esaltato nelle sue nuove possibilità. A chi riteneva che esso fosse diventato inutile, essendo ormai tutti noi autori e spettatori allo stesso tempo di miliardi di immagini al giorno, l'artista sembrava rispondere cioè che proprio per questo motivo esso fosse divenuto più importante che mai, per affermare la possibilità (e la necessità) di poter ancora andare oltre alla mera creazione fisica e automatica, ed esprimere un discorso consapevole attraverso di esse.

Il progetto può essere letto in sostanza come una riflessione sulla vita delle immagini: le più vecchie devono decomporsi e morire, per essere riportate a nuova vita da un nuovo autore, che ne risvegli il senso come un principe azzurro con la sua bella addormentata (Fontcuberta 2018: 65). Tutto ciò sottintende chiaramente una riflessione sul tema della saturazione di immagini nella società attuale, sulla velocità e immediatezza con cui esse vengono prodotte, consumate, e poi disperse nello spazio virtuale, senza più essere archiviate come fonte di memoria. In una sorta di trasposizione allegorica di quanto avviene su Internet, le lumache divoravano fisicamente le immagini nello stesso modo in cui le immagini smaterializzate vengono quotidianamente "divorate" da ognuno

di noi. In questo modo Fontcuberta sembra anche esprimere malinconicamente un rimpianto verso la lentezza che caratterizzava l'epoca della fotografia analogica, non solo nel processo di produzione delle immagini (sembra infatti rievocare il momento di attesa che un tempo separava lo scatto all'esperienza dell'immagine), ma anche nel nostro rapporto con esse in generale. In questo senso, egli sembra mettere in pratica alla lettera il pensiero di David Levi Strauss, secondo cui appunto per difenderci contro la produzione incessante di immagini che minaccia la nostra libertà "we must slow the images down" (Levi Strauss 2007). Il riferimento al rallentamento nella produzione di immagini, del resto, è confermato anche nella scelta di avvalersi proprio degli esseri più lenti per definizione: le lumache.

30 Anche se Fontcuberta ha recentemente precisato di preferire al termine "appropriazione" quello di "adozione", a suo avviso più calzante per descrivere tali pratiche postfotografiche (Fontcuberta 2018: 53).

BIBLIOGRAFIA

- ARNALDO J. (2014), *Joan Fontcuberta. Imágenes germinales, 1972-1987*, La Fabrica, Madrid.
- BAJAC Q., CHÉROUX C. (a cura di) (2010), *La subversión de las imágenes. Surrealismo, Fotografía, Cine*, Fundación Mapfre, Madrid.
- BORGES J. L. (1967), *El libro de los Seres Imaginarios*, Kier, Buenos Aires.
- BRASÓ E., SANZ CASTAÑO H. (2009), "SIN-TAG. Anónimos, Pseudónimos y Alter Egos", in *Inéditos 2009*, Caja Madrid, Madrid, pp. 17-45.
- BRETON A. (1992), *OEuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Parigi.
- CASINI T., VILLA P. (2019), "Il leone non è così pericoloso come lo dipingono: conversazione con Joan Fontcuberta", in CASINI T., LOMBARDI L. (a cura di), *The Gentle Art of Fake*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 81-101.
- CAUJOLLE C. (2001), *Joan Fontcuberta*, Phaidon, Londra.
- CHÉROUX C. (2011), "L'avanguardia degli amatori", in GUADAGNINI W. (a cura di), *La fotografia. Una nuova visione del mondo. 1891-1940*, Skira, Milano, pp. 14-29.
- Id. (2012), *L'immagine come punto interrogativo o il valore estetico del documento surrealista*, Johan & Levi, Monza.
- Id. (2016), "Clément Chéroux dialogue avec Joan Fontcuberta. La photographie contemporaine, entre création et conservation du patrimoine", in *Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine*, n. 11, Flammarion Sa, Parigi, pp. 8-21.
- COTTON C. (2010), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- DEGIORGIS N., SOLOMON A. (a cura di) (2019), *The Pigeon Photographer*, Rorhof, Bolzano.
- DUBOIS P. (1996), *L'atto fotografico*, Quattro venti, Urbino.
- FLUSSER V. (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2009), *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma.
- FONTCUBERTA J. (a cura di) (1992), *Joan Fontcuberta: Historia Artificial. El cor i les tenebres*, IVAM, Valencia.

- Id. (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Id. (a cura di) (2001), *Scherzi della natura*, Contrasto, Roma.
- Id. (a cura di) (2009), *Joan Fontcuberta*, Contrasto, Roma.
- Id. (2012), *La (foto) camera di Pandora. La fotografia dopo la fotografia*, Contrasto, Roma.
- Id. (2016), *Paralipomena*, Silvana Editoriale, Milano.
- Id. (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.
- Id., MONTEROSSO J. L., HOËL P. (a cura di) (2013), *Camouflages*, Contrasto, Roma.
- GIOLI P. (1995), *Sconosciuti*, Art&, Tavagnacco.
- GIORGI A., GIORGI G. (a cura di) (1997), *Topor*, Lindau, Torino.
- GRANDE C., BALSELLS D. (a cura di) (1988), *Joan Fontcuberta. Frottoframmes*, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, Barcellona.
- GRAZIOLI E. (2015), "Immagini nutrienti", in Id., PANATTONI R. (a cura di), *Not Straight. Documento, piega, inganno*, Moretti & Vitali, Bergamo, pp. 78-88.
- LUGLI A. (1983), *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano.
- MAN RAY (1975), *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.
- MARRA C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- NEGRI A. (a cura di) (2018), *Camouflage. L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, a. XV, n. 14-15, Mimesis Edizioni, Milano.
- PABEL H. (1938), "Chimpanzee cameraman", in *Life Magazine*, vol. V, n. 10, p. 67.
- PANARO L. (2007), *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, APM Edizioni, Carpi.
- Id. (2011), *Tre strade per la fotografia*, APM Edizioni, Carpi.
- PEIRCE C. S. (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- QUINTAVALLE (a cura di) (1972), *Roland Topor*, Galleria della Rocchetta, Parma.
- TATAY HUICI H. (a cura di) (1998), *Sugimoto*, Fundación La Caixa, Madrid.

VACCARI F. (1979), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e virgola, Modena.

ZELICH C. (a cura di) (1990), *Joan Fontcuberta. El jardí de les delícies*, Generalitat de Catalunya, Barcellona.

ZYLINSKA J. (2017), *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge.

SITOGRAFIA

ANTÓN J. (2007), *El engaño hecho arte*, http://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html, 11 febbraio 2007.

APERTURE FOUNDATION (2013), *Object Lessons: Dr. Julius Neubronner's Miniature Pigeon Camera 1903*, https://www.jstor.org/stable/24474838?searchText=julius+neubronner&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djulius%2Bneubronner%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A938c517c226abfeef15b83d5e4e08c3d&seq=1, 23 marzo 2022.

FONTCUBERTA J. (2011), *Por un manifiesto postfotográfico*, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifestoposfotografico>, 11 maggio 2011.

Id. (2015), *Gastropoda. Il ciclo vitale delle immagini*, <http://www.fotografiaeuropea.it/fe2015/mostra/joan-fontcuberta/>, 16 marzo 2022.

LEVI STRAUSS D. (2007), *Click here to disappear. Thoughts on images and democracy*, https://www.opendemocracy.net/arts-photography/click_disappear_4524.jsp, 12 aprile 2007.

MARZO J. L. (a cura di) (2013), *No tocar, por favor: el museo como incidente*, https://notocarporfavor.files.wordpress.com/2013/08/ntpf_castellano1.pdf, 17/03/2022.

SMARGIASSI M. (2014), *Siamo tutti macachi*, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/09/01/siamo-tutti-macachi/>, 1 settembre 2014.

Id. (2015), *La lumaca, ovvero la crisi dell'autore*, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/05/15/la-lumaca-ovvero-la-crisidellautore/>, 15 maggio 2015.

FRANCESCA POLA (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Planet di Simone Forti (1976): “morphing” performativo tra dialogo interspecie ed ecologia

Ogni specie decide del destino evolutivo dell'altra, è artista e opera allo stesso tempo. Noi umani, per esempio, siamo un'opera d'arte realizzata dalle scimmie che hanno deciso di modificare il proprio corpo per produrre un altro modo di vivere. Noi siamo la loro specifica performance che dura da trecentomila anni. La Terra stessa va considerata come un'esperienza artistica eterna. L'evoluzione è la produzione di quella che dovremmo chiamare *natura contemporanea* (Coccia 2020: 167).

Già a partire dagli anni Sessanta, Simone Forti è stata tra le più precoci e feconde protagoniste di una ricerca artistica fondata sull'acquisizione di coscienza del corpo, inteso, esperito e agito in movimenti e comportamenti anticonvenzionali, che potessero attivarne il potenziale di consapevolezza e libertà espressiva. Cardine di questa sua pratica performativa è una improvvisazione parzialmente disciplinata: pratica estremamente innovativa, che Forti ha articolato secondo dinamiche di immedesimazione e ricreazione di fenomeni dinamici elementari dell'esistenza, quali movimento, ritmo, suono, sviluppate in relazione al mondo vivente; con particolare, per quanto non esclusiva, attenzione a quello animale.

Per Forti, che viene dall'ambito della danza e vive in prima persona le rivoluzioni democratiche di quel decennio che culminerà nel Sessantotto, questa centralità del movimento esprime una esigenza di realtà e concretezza, alternativa a qualsiasi visione superficialmente fittizia, illustrativamente mimetica, rappresentativa o narrativa dell'uso figurale della propria corporeità: lo fa attraverso l'autenticità di un corpo che nell'improvvisazione regolata da spartiti aperti cui rispondere soggettivamente le consente di mantenere il massimo di naturalità possibile. È da questo suo voler cancellare la distinzione tra

il sé e il mondo che possiamo prendere le mosse, per capire cosa Forti intenda con quello che definisce “stato di danza” (Forti 1974a: 119). Vale a dire, un'attitudine orizzontale, attraverso cui connettere e far dialogare empaticamente la propria corporeità con quella degli animali e della natura che osserva e vive dentro di sé, attraverso il suo specifico “morphing” performativo.

Planet (Pianeta) è una performance di gruppo che Forti realizza per la prima volta a New York nel 1976: si presenta come uno tra gli esiti più complessi di questa sua pratica, che nel corso degli anni Settanta ha anche assunto connotati fortemente interdisciplinari (con l'inclusione di una componente musicale). Viene presentata dal 29 al 31 ottobre di quell'anno, grazie a The Institute for Art and Urban Resources, nel neonato PSI (Project Studios One, oggi MoMA PS1) di Long Island City, nel Queens a New York, che si è inaugurato solo alcuni mesi prima. Si tratta di uno dei lavori compositivamente più complessi di Forti, che prevede numerosi interpreti: dalle immagini di Peter Moore scattate durante la performance [Fig. 1], se ne contano almeno una ventina, anche se secondo Sally Banes, una delle performer coinvolte, ne erano previsti quaranta (Banes 1987). Così lo descrive:

Planet è un grande pezzo di gruppo che inizia con una quarantina di artisti che strisciano, si siedono, si alzano sino a camminare e tornano a carponi. Poi diversi artisti hanno interpretato movimenti animali tra cui un uccello (Pooh Kaye), un leone (Forti), un elefante (Sally Banes), una scimmia (David Appel), tre giovani orsi (Anne Hammel, David Appel, Pooh Kaye) e lucertole (Terry O'Reilly, David Taylor). Altre azioni per il gruppo più piccolo includono un *Huddle* [letteralmente, “accalcarsi”], bilanciarsi e cadere, correre mentre si cantano acuti ululati, gattonare e sedersi. Alla fine, quando il gruppo piccolo inizia a girare in cerchio e a inclinarsi, il gruppo grande si unisce gradualmente fino a riempire l'intero auditorium, un'ex palestra presso il Project Studios One a Long Island City nel Queens, di figure che girano in cerchio e si inclinano. L'accompagnamento è *Plumbing Music*, un nastro sonoro di Van Riper (Banes 1987: 31).¹

¹ Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni in italiano di fonti originali in lingua inglese presenti nel testo sono mie.

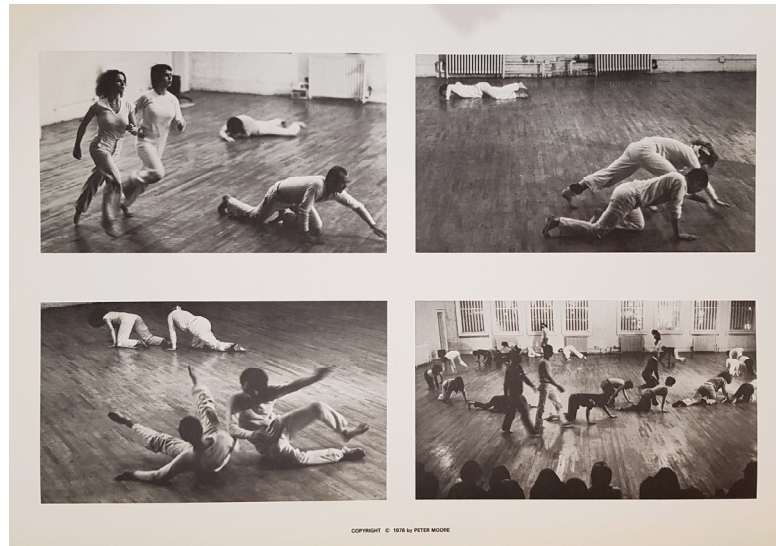


Fig. 1

Simone Forti, *Planet*, 1977, edizione Pari&Dispari in collaborazione con l'Archivio F. Conz. Serigrafia su carta, cm 100 x 70, tiratura 200. Foto di Peter Moore del 1976 e testo scritto a mano da Simone Forti. Performers: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel Paul Langland. Sound by Peter van Riper. (Foto di Peeter Moore).

La performance viene messa a punto nel loft in 537 Broadway a Soho, che Forti condivide con Peter Van Riper, suo marito dal 1974, e dove già da un paio d'anni tiene vari laboratori:

1974. Insegnavo laboratori di movimento in quel loft, il che mi ha permesso di realizzare un grande pezzo di gruppo, *Planet* (1976). Comprende una sezione con una quindicina di artisti che viaggiavano su un percorso circolare, passando dallo strisciare piatti al suolo come un rettile allo sprint, con tutte le fasi intermedie. E cinque di noi, che consideravo il nucleo, hanno passato molto tempo a osservare il comportamento degli animali. Due di noi erano affascinati dal modo in cui i coccodrilli si arrampicavano l'uno sull'altro per raggiungere un posto soleggiato migliore. E Peter ha fatto la musica (Wada 2018).

Peter Van Riper, che collabora con Forti per la componente musicale anche in altri suoi lavori di questi anni, è artista sperimentale che crea particolari ambientazioni sonore, che talvolta vedono il suo attivo coinvolgimento in improvvisazioni musicali secondo movimenti circolari, analoghi al "circling" che costituisce uno dei pattern generativi di *Planet*. Si intende qui mettere in luce una serie di componenti di attualità presenti in questo lavoro, che si ritiene centrale nel percorso di Forti, per quanto meno specificamente ed esclusivamente considerato sinora nella letteratura esistente sull'artista.

Planet costituisce un passaggio cruciale nel suo lavoro legato alle specie non umane, che prosegue quanto avviato durante il suo soggiorno romano del 1968, dove nasce il suo ciclo *Sleep Walkers / Zoo Mantras*: "Essendo un po' sola in una città sconosciuta, ho iniziato a passare molto tempo allo zoo. Mi sono ritrovata a cadere in uno stato di identificazione passiva con gli animali. Si potrebbe dire che mi stavo antropomorfizzando" (Forti 1974a: 91). Viene concepita quando, ritornata a New York negli anni Settanta, l'artista prosegue nelle sue osservazioni degli animali in cattività negli zoo e crea una nuova serie di opere, dove ai suoi studi interspecie di movimenti, comportamenti e annesse emozioni aggiunge, nelle sue sperimentazioni performative, due nuove componenti: il "crawling" (ovvero lo strisciare e l'avanzare a carponi) e il "circling" (ovvero il girare intorno, secondo percorsi circolari o loro varianti). È a questo momento che appartengono lavori come *Crawling* (1974), *Big Room* (1975), *Red Green* (1975), *Planet* (1976), *Home Base* (1979), tutti realizzati con la collaborazione di Van Riper.

A segnalarne l'importanza e ampliarne il significato, sta anche il fatto che l'artista ha dedicato a questo lavoro una specifica edizione, che include la riproduzione di un suo testo manoscritto autografo [Fig. 2] e quattro fotografie di Peter Moore, realizzata in Italia nel 1977 in 200 esemplari, dalle Edizioni Pari&Dispari di Cavriago in collaborazione con l'Archivio F. Conz (in questa edizione sono menzionati unicamente gli interpreti principali: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel, Paul Langland). È inoltre nel 1976, l'anno di *Planet*, che Forti avvia anche la sua collaborazione con Lloyd Cross, fisico e inventore dell'olografia multiplex, per la realizzazione di alcuni suoi

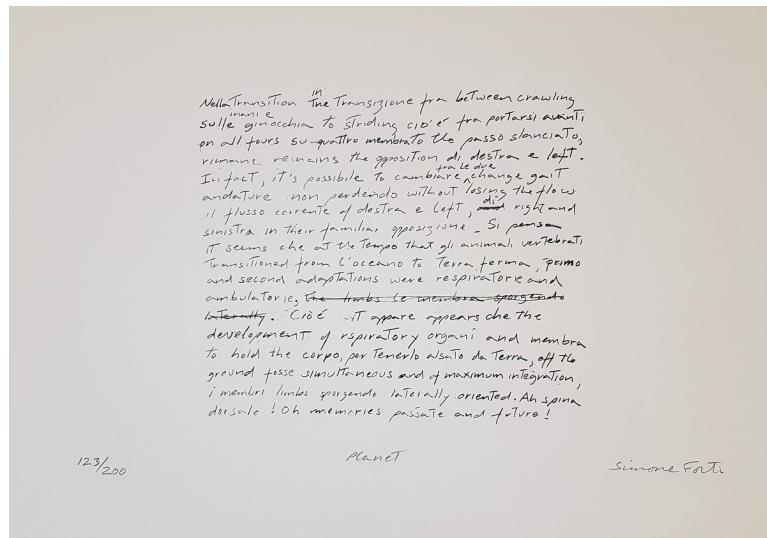


Fig. 2

Simone Forti, *Planet*, 1977, edizione Pari&Dispari in collaborazione con l'Archivio F. Conz. Serigrafia su carta, cm 100 x 70, tiratura 200. Foto di Peter Moore del 1976 e testo scritto a mano da Simone Forti. Performers: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel Paul Langland. Sound by Peter van Riper. (Testo di Simone Forti).

ologrammi come *Angel*, *Striding Crawling* e *Dancer*.

Forti ha coniato negli anni Settanta il termine "dance state" (letteralmente "stato di danza") per definire una forma di estrema concentrazione indotta dalla reiterazione e variazione di movimenti: una sorta di trance, uno "stato di incanto", un modo di diventare altro, legato alla sua osservazione, assimilazione, introiezione, restituzione di movimenti, gesti, comportamenti di diverse creature non umane. In consonanza con questo processo fisicamente ed emotivamente dialogico di "morphing", che si ritrova centrale in tutto il percorso creativo di Forti, *Planet* è un'opera performativa totalmente caratterizzata dall'ibridismo. È ibrida in primo luogo nei comportamenti e gesti che propone attraverso le azioni che gli interpreti sono chiamati a compiere. Questo è tradotto anche nelle immagini che insieme ne interpretano e ne documentano lo svolgersi: le fotografie

di Peter Moore, che intenzionalmente colgono momenti di incrocio, interferenza, sensibilizzazione atipica dello spazio-tempo coinvolto dall'azione.

Ci sono poi evidenti segni di questo ibridismo linguistico e concettuale anche nel testo che la accompagna nell'edizione del 1977, il quale ne è al contempo spartito programmatico ed estensione poetica:

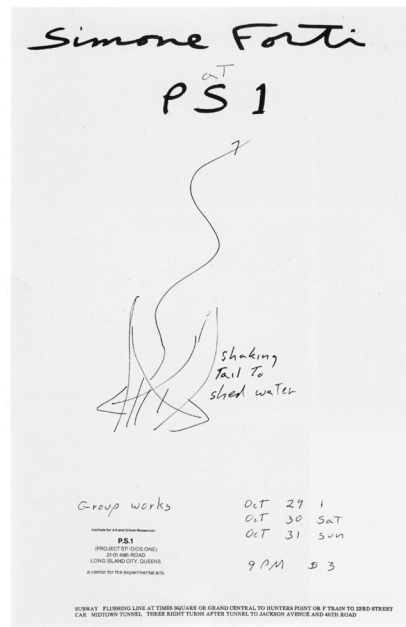
Nella transition in the transizione fra between crawling sulle mani e ginocchia to striding cioè fra portarsi avanti on all fours su quattro membra to the passo slanciato, rimane remains the opposizione di destra e left. In fact, it's possible to cambiare fra le due change gait andature non perdendo without losing the flow il flusso corrente of destra e left, di right and sinistra in their familiar opposizione. Si pensa it seems che at the tempo that gli animali vertebrati transitioned from l'oceano to Terra ferma, primo and second adaptations were respiratorie and ambulatorie. Cioè it appare appears che the development of respiratory organi and membra to hold the corpo, per tenerlo alzato da terra, off the ground fosse simultaneous and of maximum integration, i membra limbs spingendo laterally oriented. Ah spina dorsale! Oh memories passate and future!

Il testo ripercorre il passaggio fisico dall'andatura strisciante sulle quattro membra a quella slanciata, eretta a grandi passi, mantenendo lo spostamento da destra a sinistra. Infatti è possibile cambiare tra le due andature senza perdere il flusso corrente di destra e sinistra, nella propria familiare andatura. Pare che quando un tempo gli animali vertebrati passarono dall'oceano alla terra ferma il primo e secondo adattamento siano stati quelli respiratori e deambulatori. Sembra che lo sviluppo degli organi respiratori e delle membra per tenere il corpo alzato da terra fosse simultaneo e di massima integrazione, spingendo le membra orientate lateralmente. La performance riprende questi passaggi descritti nel testo.

Sul poster realizzato per promuovere l'evento [Fig. 3] compare l'immagine di un disegno di Forti, caratteristico dei suoi studi di movimento animale: allude a un'anatra che "scuote la coda per scrollare l'acqua" ("shaking tail to shed water"), che pur nella sua essenzialità

Fig. 3

Simone Forti, *Planet*, PS1, New York, 29-31 ottobre 1976, poster.



di tratti riprende anche visivamente il riferimento all'acqua, alla deambulazione circolare e alla leggerezza.

In questi suoi studi del movimento animale, sia fisici attraverso il corpo che grafici attraverso il disegno, il metodo è quello dell'osservazione assidua, prolungata e ripetuta, durante la quale Forti realizza disegni che hanno due caratteristiche fondamentali: la dimensione aperta e dinamica delle linee, che non mirano a una mimesi naturalistica, documentaristica, scientifica, quanto invece alla definizione di quel momento unico di incontro e relazione che si stabilisce tra lei e l'animale che osserva; e la frequenza di rapide quanto dettagliate annotazioni verbali, che ne sono come una estensione immaginifica più che una didascalizzazione tecnica. Come se le parole, che nell'intreccio di scrittura, disegno, movimento amplificano situazioni e azioni cui si riferiscono le linee tracciate sulla carta, potessero aiutarla a ricreare dentro di sé le sensazioni fisiche ed emotive di quegli incontri. L'altro aspetto fondamentale della sua metodologia di identificazione trasformativa è quello di un "morphing" empatico, che legge e traduce nella fisicità del movimento la componente

emotiva e in essa coltiva la profondità e densità del rapporto: è qui che si fonda la permeabilità interspecie tra mondo umano e animale, in un progressivo ammorbidimento reciproco. Forti non si limita ad osservare, ma nel disegnare e nell'imitare intende incorporare il movimento animale: assimila e testa attraverso la propria fisicità come i loro atteggiamenti possono venire ricreati dalla configurazione umana, non riproducendo l'esteriorità superficiale del gesto o della postura, ma addentrandosi in un processo di identificazione sinestesica fondato su alcune coordinate sostanziali.

La prima di queste coordinate è il suo riconoscere quello che chiama un "comportamento di danza" ("dance behaviour", Forti 2001: 35) nella "struttura dei movimenti animali": identifica questi due aspetti, riconoscendosi nell'animale osservato. Non ne sottolinea l'alterità da sé ma l'affinità, non ne percepisce la superficie ma l'interiorità. Il "comportamento di danza" che riconosce in questi animali non è da lei stabilito secondo canoni estetici, a seconda della bellezza dei singoli gesti o movimenti, ma nel poterlo identificare come "stato di incanto" ("state of enchantement"), ovvero di intensificazione della percezione:

A poco a poco mi sono resa conto che ogni volta che andavo allo zoo, a un certo punto della giornata, vedevo un animale che danzava. Non era la bellezza del movimento a farmi dire che lo stavo guardando danzare, ma piuttosto l'atteggiamento interiore dell'animale [...] I leoni marini si stavano divertendo molto. Stavano davvero facendo un movimento di gioco, che per quanto mi riguarda è una delle radici della danza (Forti 1984: 7).

Va sottolineata la radicale originalità positiva e propositiva di questa prospettiva empatica di Forti, che attraverso il dialogo interspecie si pone in posizione diversa e modernissima rispetto all'uso iconografico, di matrice simbolica o letteraria, in alcuni casi persino cruento e intenzionalmente disturbante dell'immagine o della presenza animale che negli stessi anni si ritrova con crescente frequenza nel panorama artistico, sia nelle sue declinazioni oggettuali o installative sia in quelle performative (l'animale squartato, insanguinato, mutilato, imbalsamato). A Forti interessa come i meccanismi di movimento

animali possano essere organicamente tradotti dalla conformazione anatomica umana: la testa dondolante dell'orso polare, il fenicottero che dorme eretto, appoggiato su una sola zampa (situazione straordinaria della compresenza di due stati paradossalmente opposti ed estremi: l'abbandono e l'equilibrio), l'elefante che cammina secondo determinati ritmi e cadenze. E qui veniamo all'altro aspetto fondante il "morphing" empatico di Forti, che è il suo riconoscere e sentire emotivamente che l'animale che sta osservando è in condizione di cattività, ovvero fisicamente e psicologicamente limitato rispetto a quella che sarebbe una sua condizione naturale di libertà, che le fa comprendere come essi assumano determinati comportamenti per crearsi un modo di protezione, di vita possibile rispetto alla propria situazione.

Questa ricerca e immedesimazione con gli animali è stata un tratto distintivo del lavoro di Forti, se considerato in relazione al contesto della danza minimalista americana: si connetteva a un esteso interesse per questo ambito che si ritrova nella cultura italiana nel suo complesso già a partire dagli anni Sessanta, come è stato estesamente documentato (Amberson, Past 2014). Con specifico riferimento all'ambito artistico, è evidente come per Forti sia stata fondamentale la stretta frequentazione della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini e della cerchia di artisti che gravitavano attorno a lui, che proprio in quegli spazi lavoravano sull'immaginario animale e naturale. Si pensi alla collettiva *Fuoco immagine acqua terra*, alle personali di Pino Pascali (che Forti non incontra personalmente perché appena scomparso al suo arrivo in Italia), a quelle di Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, e in seguito: Mimmo Germanà, Vettor Pisani, Gino De Dominicis.

In questa particolarissima relazione tra arte e natura, fondata sulla vitalità del movimento come creatore di energia, Forti si concentra sugli aspetti comportamentali e intenzionalmente trasmette il portato culturale associato alla dimensione mitica e rituale dell'animale. Ancora più evidente emerge questo aspetto alcuni anni dopo, nella sua esperienza di osservazione delle raffigurazioni culturali antropomorfe di animali conservati al Museo Egizio di Torino, dove la dimensione simbolica resta totalmente secondaria.

A Torino c'è un Museo Egizio dove mi sono interessata alle sculture di divinità animali e alle loro posizioni: ad esempio il Faraone e sua moglie, dove lui è molto grande e lei piccola. I piedi di lei sono uniti, mentre i piedi di lui sono sfasati, uno davanti all'altro. Mi sono interessata ai passaggi tra i miei piedi paralleli in movimento, o facendo perno sui talloni in diagonale. Potrei riportarli di nuovo paralleli e potrei stare lì in piedi come una persona, o accovacciarmi e saltare come una rana. Mi interessava trovare i passaggi tra andature diverse e come poter passare dallo stare in piedi come una divinità animale, al camminare a grandi passi, allo strisciare senza battere ciglio; potrei semplicemente andare a gattonare e tornare indietro. I passaggi sono diventati una sorta di morphing da una posizione all'altra" (Cypsis 2004).

Planet raccoglie un intero ventennio di riflessioni e sperimentazioni di Forti, sulla scorta di precedenti quali Isadora Duncan, Loie Fuller, Martha Graham, ma soprattutto del lavoro fatto con Anna Halprin nei suoi laboratori di danza a Marin e San Francisco tra il 1955 e il 1959, dai quali Forti riprende alcune componenti fondamentali. La prima è la centralità dell'improvvisazione rispetto ai repertori di posture e gesti, che porta a un'esplorazione del movimento fondata sul rapporto del corpo con la gravità e l'equilibrio, e sulle proprie capacità di correre, camminare, girarsi, accovacciarsi, strisciare, rotolare. Vi è inoltre il richiamo diretto alla "natura" nell'identificazione animistica con gli elementi circostanti del cielo e della terra, che i danzatori interpretavano con i loro movimenti (elementi naturali come rocce, rami, foglie venivano usati come materiale di lavoro). Il terzo riguarda la voce usata in maniera elementare, con suoni astratti e vocalizzazioni non verbali, che si deve anche all'altra presenza fondamentale negli anni della formazione di Forti: il musicista Robert Dunn, di cui frequenta le classi di composizione allo studio di danza di Merce Cunningham nell'edificio del Living Theatre a New York tra il 1960 e 1961. Il lavoro con Dunn, strettamente legato alla visione di John Cage, permette soprattutto a Forti di strutturare l'improvvisazione in costruzione, e di realizzare le sue *Dance constructions* (*Danze costruzioni*), presentate nella serie di performance organizzate da La Monte Young nell'appartamento di Yoko Ono in Chambers Street, il 26 e 27 maggio 1961. Sono gli anni in cui si

forma il Judson Dance Theater; di cui Forti è tra i fondatori insieme a Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown e la sua opera forse più celebre di questa fase, *Huddle* (1961), già mostra quella convergenza e immedesimazione, attraverso la corporeità e il movimento che connettono il vivere individuale con quello sociale, tra umano, animale, naturale.

Proprio *Huddle* viene non a caso inclusa tra i movimenti di *Planet*: in essa, da cinque a otto performer si raggruppano circolarmente, intrecciando le loro braccia ciascuno intorno alle spalle degli altri, a formare quella che l'artista ha definito "come una piccola montagna" (Forti 1997). Uno alla volta, si arrampicano lentamente a turno sulle schiene degli altri, per poi reinserirsi nell'intreccio circolare. Come è stato acutamente notato e argomentato, la parola "huddle" è sia un verbo che un sostantivo ed esprime questo "convergere" di varie dimensioni (Lambert-Beatty 2004: 105; ripresa da Bryan-Wilson 2015: 37-38) nell'analogia naturale:

È un convergere di animato e inanimato, una scultura di molti corpi che è insieme una montagna e una bestia. *Huddle* di solito si svolge in circa dieci minuti mentre vari performer si organizzano e si riorganizzano, separandosi e ricombinandosi. Il ritmo attento e calibrato richiama alla mente un movimento al rallentatore che raffigura l'azione di brulicanti insetti, come api che sciamano, un fulmineo nodo di energia che è stato decelerato come per consentire allo spettatore di ispezionarlo. È anche una metafora delle relazioni di gruppo e della socialità, perché letteralmente materializza l'interdipendenza, mentre il suo gesto di scavalcare e oltrepassare altri corpi evoca anche strumentalità, stabilità nonostante il cambiamento, indifferenza, sostituzione e il conflitto tra collettività e individualità (Bryan-Wilson 2015: 37-38).

Il paradigma circolare e le sue interne dinamiche di interdipendenza sarà un altro dei fulcri generativi nella costruzione di *Planet*, che porterà al massimo grado di estensione questa interconnessione già presente in nuce in *Huddle*, richiamandosi proprio esplicitamente anche nel titolo a un riferimento planetario.

Dopo l'esperienza di Woodstock tra l'agosto del 1969 e la metà del 1970, Forti torna a vivere a Los Angeles, dove intraprende lo

studio del Tai Chi, che la riporta alla dimensione più libera dell'improvvisazione, senza oggetti e costruzioni – lo "stato di danza", che le consente una "biologia del movimento, politica del movimento e movimento come modello vivente delle vie della Via" (Forti 1974a: 107), fondata sull'equilibrio (concetto fondamentale per il Tai Chi). Al California Institute of the Arts a Valencia, Los Angeles (dove insegna), Forti avvia una serie di workshop chiamati *Open Gardenia*: "stavo studiando quelle che sentivo erano leggi naturali del movimento, come l'impulso e le forze centrifughe e centripete. E può avere avuto un aspetto mistico, nei termini di essere parte dell'universo. Anche la pratica del Tai Chi stava facendo questo per me. Il movimento era un modo attraverso il quale potevo esplorare il mondo e me stessa" (Phelan 2012: 66).

Soprattutto, è qui che nel 1970 incontra il compositore minimalista Charlemagne Palestine, il primo musicista con cui inizia a collaborare in chiave interdisciplinare, avviando nel 1971 la serie di performance *Illuminations*. A questo proposito, Forti menziona aspetti che diventeranno molto importanti in *Planet*. Comune è il terreno di ricerca sul paradigma ondulato e circolare: "Lui lavorava con le onde sonore, io lavoravo con le forze centrifughe e centripete" (Breitwieser 2014: 33). I disegni di *Illuminations* sono ispirati alla numerologia dei gesti del diagramma *Key to the Cosmos and Numbers* di Paul Foster Cane, costituito da un intreccio regolare di cerchi in cui si iscrivono i numeri arabi e una serie di traiettorie, che Forti utilizza come spartito ispiratore.

Il "circling" si ritrova nel videotape prodotto da Art Tapes 22 di Firenze nel 1973, dove:

l'immagine di Forti sul monitor si alterna, a tempi uguali, con la ripresa degli orsi e dei felini dello zoo. A ben vedere poi i movimenti e gli spazi, in cui questi accadono, si equivalgono. Gli orsi girano in tondo, ciondolando il capo, continuamente rivolti al centro del loro recinto; alla stessa maniera Simone, isolata in una stanza di ridotte dimensioni, si muove, nuda e a carponi, strisciando e rotolando sul pavimento.

La locomozione circolare, ossessiva e ipnotica delle tigri e dei leoni rinchiusi in gabbia ricorre, quale motivo di base, in diversi a solo degli anni successivi. In *Solo n° 1* (1974), ripreso in videotape, la performance

inizia con Forti che gira in tondo, con il corpo inclinato verso il centro ipotetico del cerchio, quasi un raggio invisibile la tenesse vincolata e la spingesse a costruire un cono virtuale. Quando la forza centripeta, sollecitata dal correre sempre più veloce del corpo, raggiunge il punto massimo, Forti vi si abbandona e si lascia cadere, passando da un movimento in verticale a una serie di comportamenti in orizzontale. La perdita di equilibrio non significa infatti la caduta o l'interruzione dei movimenti, piuttosto permette una locomozione più organica e terrestre. Forti si rotola a terra, esegue una sequenza di gesti natatori, passa poi a una posizione intermedia, tra l'orizzontale e il verticale, muovendo intorno il corpo appoggiato soltanto sulle mani e sui piedi, in posizione cioè orizzontale. Ritorna eretta, si produce nuovamente in una corsa circolare a braccia aperte, per passare in seguito a un movimento a carponi, tipico dell'orso (Celant 1984: 86).

Un altro lavoro particolarmente significativo di questi anni per comprendere la fusione di prospettiva animale e naturale è *Striding Crawling (A grandi passi strisciando)* del 1974, dove Forti passa continuamente dal camminare su due piedi allo spostarsi a gattoni, attraverso azioni dirette che la portano dal movimento eretto allo strisciare come un serpente: disinnescando la visione antropocentrica ed evolucionistica che separa gli animali da noi come creature inferiori, e facendosi lei stessa "paesaggio":

Striding Crawling a volte lo faccio da solista e qui a Los Angeles, duetto con la ballerina francese Claire Filmon con cui ho lavorato molto. È iniziato con il mio semplice camminare, o procedere a grandi passi, come una grande camminata in campagna, e dopo un po' comincio a piegarmi sempre di più fino a toccare terra con le mani, e poi posso continuare su mani e piedi, poi sulle mani e sulle ginocchia, alternando salita e discesa senza interruzione del ritmo, perché il movimento controlaterale del gattonare può quasi fondersi nel movimento controlaterale del passo. Mostro il passaggio molto naturale tra camminare e gattonare, come un bambino o un animale a quattro zampe, e comincio a trovare variazioni nell'andare in avanti, anche con gli arti fuori lateralmente come un rettile. E ci sono salti simmetrici come una rana o un coniglio. A questo punto, la mia partner Claire entra nel ballo, e ognuno di noi lavora con il vocabolario di tutte queste possibili mosse,

improvvisando, giustappoendo tra noi questi diversi modi di locomozione. Ad un certo punto, passo dai movimenti degli animali all'essere più simile a un giardino, quindi divento un albero o una roccia, vicino a Claire, mentre lei è una lucertola, per esempio. Divento un paesaggio per la sua improvvisazione con il vocabolario dei movimenti degli animali (Steffens 2012).

In quest'opera, la voce di Forti racconta le storie di un'ape e di una mosca, di come si muove un coniglio, della lotta degli orsi bruni, di un corvo, di un elefante, di un serpente. Alcuni lavori successivi paiono qui degni di nota proprio per il legame ideale che intrattengono con *Planet* e la sua prospettiva interspecie ed ecologica. Uno è la performance *Jackdaw Songs* (1981), in cui "il suo stile di movimento naturale, disadorno ed estremamente attento va ben oltre le imitazioni di uccelli, pesci o gatti, in un mondo dominato da esplorazioni viscerali, olfattive, uditive e tattili. L'istinto, più che la logica, prevale; frasi e schemi danzati derivano dalle basi dell'esistenza: dormire, locomozione, trovare cibo e riparo" (Sommers 1981: 124). L'altro è il ciclo *Anatomy Maps* (1984), una serie di mappe continentali in bianco e nero cui sovrappone disegni di scheletri, teschi, spine dorsali, che si integrano visivamente alle orografie. Nel video *A Free Consultation* (2016), nato da un workshop interdisciplinare che Forti ha tenuto nel 2016 alla Northwestern University di Evanston (Chicago) e a cui ho avuto il privilegio di partecipare in prima persona, il corpo di Forti si muove lentamente a contatto con la riva innevata di un lago, accostando all'orecchio, quasi affettuosamente, una vecchia radio portatile. In una densità emotiva sorprendente, le componenti visive, acustiche, narrative, evocative si fondono in una ricerca totale di immedesimazione tra corpo, mondo, natura, azione, creando un rapporto fortemente empatico con l'osservatore. Forti assume il mondo attraverso il movimento, che è allo stesso tempo il suo metodo e il suo materiale di lavoro: comprende come i corpi si uniscano e accordino intuitivamente posizioni, equilibri, funzioni, interessandosi alla morfologia di altre forme di vita. Il suo "morphing" performativo è una forma estrema di concentrazione indotta dalla ripetizione variata del movimento, uno stato di incanto, come in trance, per farsi altro, o meglio entrare in sintonia più

profonda con il vivente. Un vivente che per Forti è l'animale e la foglia, assumendo con naturalezza una prospettiva interspecie che si ritrova in linea con le più recenti formulazioni del femminismo post-umano di autrici come Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Donna Haraway, fondate sul superamento del divario tra umano e non umano, maschile e femminile, perché alla radice non prevedono nessuna connotazione o caratterizzazione di diversità esibita, ma una neutralità appunto intenzionalmente elementare a favorire la propria integrazione in un habitat condiviso. Forti lavora in questa direzione ridefinendo il codice stesso delle nostre comunicazioni fisiche, proponendoci un corpo performante che volutamente si fa non normativo, non umano, disinnescando alla radice i rischi di possibili marginalizzazioni del non omologato.

L'animalità, ha osservato Jacques Derrida (2006), si colloca in questi atti di spontaneità, "marcando, tracciando e influenzandosi con tracce di sé". Questa prospettiva di integrazione possibile ci porta a parlare della questione della empatia e di come i corpi e le loro profondità si possono sintonizzare, influenzare, trasformare tra loro. L'empatia di Forti, accostabile all'idea di "becoming-with" ("divenire con") di Vinciane Despret (2004), al confluire di psicologia umana ed etologia, è fattore cruciale nella relazione tra gesti/comportamenti ed emozioni/sentimenti. Lo è non solo nella chiave del rapporto tra affetto artistico e animalità, ma anche in una prospettiva ecologica, aperta alle molteplici declinazioni del vivente, oltre l'antropocentrismo, quale quella messa in luce da Lorraine Daston (2004). La prossimità fisica ed emotiva tra Forti e gli animali e la natura che osserva crea dei canali di comunicazione e scambio tali nelle diverse direzioni, che soggettività e oggettività si ridefiniscono e permettono una nuova e pragmatica definizione di corpo, che si avvicina alla teoria delle emozioni di William James, per cui avere un corpo è imparare a sentire. Concentrandosi sulla sua ricerca delle relazioni interspecie nel contesto ambientale e sulla sua adozione di uno spazio-tempo anticonvenzionale, orizzontalmente articolato, esplorato e percepito, negli sguardi incrociati che *Planet* ci offre attraverso la sua naturalità attiva:

Forti è una danzatrice emblematica di un momento della storia culturale in cui un nuovo naturalismo cerca quotidianamente di svelare i segreti del corpo e di varie ecologie. È una polemistica di una generazione che indaga con curiosità e stupore il confine tra natura e cultura, e che promette conforto ad ogni ritorno all'essenziale. Con i suoi studi sugli animali in gabbia, sulle piante da appartamento, sulle geometrie del corpo e sulle scoperte del bambino che matura; con il suo corpo compatto che formula e articola forme e movimenti confortevoli, dall'aspetto naturale ma avvincente da guardare; Forti fa della danza un altro strumento nell'ideologia del vivere organico (Banes 1987: 37).

Si può in questo senso indicare l'assonanza della sua pratica creativa con le immagini evocate da Deleuze e Guattari rispetto al "Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile":

I divenir-animale non sono né sogni né fantasmi. Sono perfettamente reali. Ma di quale realtà si tratta? Perché, se divenire animale non consiste nel fare l'animale o nell'imitarlo, è ovvio anche che l'uomo non diviene 'realmente' animale più di quanto l'animale non diventi 'realmente' qualche cosa d'altro. Il divenire non produce nient'altro che se stesso. [...] Il divenire può e deve essere qualificato come divenir-animale senza avere un termine che sarebbe l'animale divenuto (Deleuze-Guattari 2003: 341).

Sottolineando la sfida di questo "divenire-animale", in cui "si ha sempre a che fare con una muta, con una banda, con una popolazione, con un popolamento, insomma con una molteplicità" (Deleuze-Guattari 2003: 343). È forse a questa sfida che il lavoro di Simone Forti sta cercando da oltre sei decenni di dare una risposta.

BIBLIOGRAFIA

- ALLIATA V. (1975), "Simone Forti: performance a Milano", in *Domus*, 545, aprile, p. 55.
- AGAMBEN G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- AMBERSON D., PAST E. (2014), a cura di, *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature*, Palgrave Macmillan, New York.
- BAKER S. (2000), *Postmodern Animal*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BANES S. (1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston.
- BENNAHUM N., PERRON W., ROBERTSON B. (2016), a cura di, *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, University of California Press, Los Angeles.
- BERGER J. (1980), "Why Look at Animals", in *About Looking*, Writers and Riders, London.
- BRAIDOTTI R. (2013), *The Posthuman*, Polity, Cambridge.
- BRANNIGAN E. (2022), *Choreography, Visual Art and Experimental Composition 1950s-1970s*, Routledge, New York.
- BREITWIESER S. (2014), a cura di, *Simone Forti: Thinking with the Body*, Hirmer Verlag, München.
- BRYAN-WILSON J. (2015), "Simone Forti Goes to the ZOO," in *October*, 152, primavera, pp. 26-52.
- CAFFO L., CIMATTI F. (2015), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano.
- Id., SONZOGNI V. (2014), *Un'arte per l'altro. L'animale nella filosofia e nell'arte*, Graphe.it edizioni, Perugia.
- CELANT G. (1984), *Artmakers: arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano.
- COCCIA E. (2020), *Metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- CYPSIS D. (2004), "Between the Conceptual and the Vibrational.

- Dorit Cypis speaking with Simone Forti", in *X-tra*, 6, n. 5, estate.
- D'AMATO A. (2021), "Movement as Matter: A Practice-Based Inquiry into the Substance of Dancing", in *Dance Research Journal*, 53, n. 3 dicembre, pp. 69-86.
- DASTON L. (2004), "Intelligences: Angelic, Animal, Human", in *Thinking with Animals – New Perspectives on Anthropomorphism*, L. Daston e G. Mittman (a cura di), Columbia University Press, New York, pp. 37-58.
- DELEUZE G, GUATTARI F. (2003), *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvechi, Roma.
- DERRIDA J. (2006), *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Parigi.
- DESPRET V. (2004), "The Body We Care for: Figures of Anthro-zoo-genesis", in *Body & Society*, 10, n. 2-3, pp. 111-134.
- CAGE J. (1974), "Empty Words", in *Empty Words. Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middletown.
- CELANT G. (1978), "Simone Forti", in *Parachute*, 11, estate, pp. 10-13.
- FORTI S. (2021), "Danzare attraverso. Dialoghi interspecie negli Zoo Mantras di Simone Forti. Simone Forti intervistata da Maria Paola Zedda", in *Anjmot. L'altra filosofia*, 11, pp. 36-43.
- Ead. (1974a), *Handbook in Motion*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.
- Ead. (1974b), "Dancing at the Fence", in *Avalanche*, 10, dicembre, pp. 20-23.
- Ead. (1975), "A Chamber Dance Concert Translated", in *The Drama Review*, 19, n. 1, marzo, pp. 37-39.
- Ead. (1977), "Simone Forti", in *Flash Art*, 72-73, marzo-aprile, p. 13.
- Ead. (1978), "Bicycles", in *Dance Scope*, 13, n. 1, autunno, pp. 44-50.
- Ead. (1980), "Home Base", in *Contact Quarterly*, 5, n. primavera/estate, pp. 6-10.
- Ead. (1984), "Full Moves: Thoughts on Dance Behaviors", in *Contact Quarterly*, 9, n. 3, autunno, pp. 7-14.
- Ead. (1997), "Reflections on the Early Days", in *Movement Research Performance Journal*, 14, primavera, s.i.p.
- Ead. (2001), "Animate Dancing: A Practice in Dance Improvisation",

in *Contact Quarterly*, 26, n. 2, estate/autunno, pp. 32-39.
 Ead. (2014), *Oh Tongue*, Beyond Baroque Books, Los Angeles.
 FOSTER S. L. (2011), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London.
 FOSTER CASE P. (1947), *The Tarot: A Key to the Wisdom of the Ages*, Macoy Publishing Company, Richmond.
 GROSZ E. (2011), *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Duke University Press, Durham.
 HARAWAY D. J. (2007), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
 KUBISCH C., "Music and dance; new tendencies in New York, part I", in *Flash Art*, 58-59, novembre, pp. 26-30.
 LAMBERT-BEATTY C. (2004), "More or Less Minimal: Six Notes on Performance and Visual Art in the 1960s", in *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, a cura di A. Goldstein e L. Mark, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
 LISS C. (1973), "Show me your dances... Joan Jonas and Simone Forti talk with Carla Liss", in *Art and Artists*, 8, n. 7, ottobre, pp. 14-21.
 LORENZ K. (1966), *On Aggression*, New York: Harcourt, Brace, and World; traduzione dell'originale LORENZ K. (1966), *Das sogenannte Böse: zur Naturgeschichte der Aggression*, Borotha-Schoeler, Vienna; traduzione italiana LORENZ K. (1969), *L'aggressività*, Il Saggiatore, Milano.
 MORSE M. (2016), *Soft is fast. Simone Forti in the 1960s and after*, The MIT Press, Cambridge.
 PHELAN P. (a cura di) (2012), *Live art in LA. Performance in Southern California, 1970-83*, Routledge, New York.
 PIROTTA M. (2013), "Simone Forti tra 1968 e 1979: uno 'stato di enchantment'", in *Il castello di Elsinore*, 68, pp. 35-56.
 POLA F. (2010), "Spazi e azioni di una creatività veloce", in BARBERO L. M., POLA F. (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano, pp. 101-145.
 Ead. (2019), "Simone Forti", in *Artforum*, 17, n. 5, gennaio.
 RAMOS F. (2016), a cura di, *Animals*, MIT Press, Cambridge.

RUBIU V. (1974), "Musica e danza in U.S.A.: Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu", in *DATA*, 4, n. 13, autunno, pp. 26-25.
 SOMMERS P. (1980), "Simone Forti", in *The Washington Post*, 20 October.
 Ead. (1981), "Simone Forti's 'Jackdaw Songs'", in *The Drama Review*, 25, n. 2, estate pp. 124-126.
 STEFFENS P. (2012), "Forti On All Fours. A talk with Simone Forti", in *Contact Quarterly*, 37, n. 1, inverno / primavera.
 VOLPI M. (1968), "Intervista a Simona Forti Whitman", in *Marcatre*, 43-45, pp. 214-217.
 WADA T. (2018), "Simone Forti by Tashi Wada", in *BOMB*, 144, estate, pp. 86-96.

FABRIANO FABBRI (Università di Bologna)

Moda chiama arte: l'icona e la performance

Unwilding o rewilding?

È il 3 dicembre 1976 quando, sullo sfondo londinese della Battersea Power Station, il laccio di ancoraggio di un maiale gonfiabile di circa 12 metri si spezza a causa del forte vento. Riempito di elio, il suino di plastica inizia a vagare per il cielo della città e si dirige verso ovest, vicino a Heathrow, avvistato con gran stupore e perfino po' di panico dai piloti degli aerei di linea, tanto che la NATS, la National Air Traffic Services della Corona, è costretta a diramare un comunicato di avvertimento sulla strana presenza di quell'ungulato volante. In seguito l'animale verrà battezzato "Algie" e comparirà sulla copertina di *Animals* dei Pink Floyd su idea di Roger Waters [Fig. 1]. Incidente a parte – il cecchino assoldato per abbattere la bestiaccia in caso di difficoltà tecniche quel giorno non era disponibile – Algie diventerà una delle attrazioni di grido nei concerti della celebre band inglese, ma al contempo, venendo invece al tema di questo saggio, centra gran parte degli argomenti trattati, almeno dalla prospettiva di un'animalità risolta in chiave di citazionismo e di plastificazione pop.

Il maiale, infatti, costituisce un richiamo dichiarato a Napoleone, dittatore a quattro zampe de *La fattoria degli animali* di George Orwell, mentre la copertina dell'album omaggia le visioni assolute di Giorgio de Chirico, con tanto di colori acidi e artificiosi. Si noti fra l'altro che l'intera operazione di packaging di *Animals* come di consueto era stata affidata allo studio Hipgnosis e nello specifico alla direzione creativa di Storm Thorgerson, autore delle precedenti – e successive – cover dei Pink Floyd, inclusa quella di *Atom Heart Mother*, 1970, con la pienezza della mucca frisona, ruminante molto amato



Fig. 1
Pink Floyd, *Animals*, 1977 (a sinistra).

Fig. 2
Pink Floyd, *Atom Heart Mother*, 1970 (a destra).

da Moschino per la serafica imperturbabilità della sua mole [Fig. 2]. Comunque sia, in fatto di animali e animalità, questo contributo intende indagare sui rapporti che intercorrono fra arte e moda, fenomeni strettamente legati da convergenze dirette e indirette, seppure a diversi gradi di intreccio e di sperimentazione. Nelle innumerevoli articolazioni che, sul medesimo soggetto, si diffondono anche in altri campi disciplinari (cinema, musica ovviamente, per non parlare della letteratura), occorre tuttavia individuare un valido criterio di partenza, a sua volta idoneo a ripresentarsi in forma ciclica lungo il corso del secondo Novecento e degli anni Duemila con particolare evidenza proprio nell'arte del vestire (Fabbri 2019, Fabbri 2021). Esiste pertanto un'animalità di tipo "iconico", tesa a ispirarsi alla sfera zoologica mimandone mantì e livree, o imitando, su scala ingrandita, gli esoscheletri degli insetti, in tessuti che appunto riprendono i colori di giraffe, di leopardi, di farfalle e coccinelle con valenza pittorico-ornamentale e con il risultato ampiamente centrato di incorrere in una sorta di "unwilding" dello spunto iniziale. In fondo, il cosiddetto stile *animalier*, di cui si vedono già i primi esempi in Elsa Schiaparelli e Marcel Rochas, indica un'aggettivazione che raccoglie in un ombrello generale questa propensione a fermarsi alla pelle del

mondo animale nelle variopinte declinazioni di un immaginario "jungle" finto e manierato (Segre Reinach 2017). Negli anni Sessanta, tra gli stilisti che si specializzano in un simile filone di ricerca spiccano i nomi di Valentino e di Krizia; gli abiti dell'Ultimo Imperatore della moda – dal nome roboante assegnatogli dalla critica e dal cinema – si collocano in seno a una decorazione a matrice massimalista, secondo una tendenza in genere legata alla rivisitazione del passato e quindi alla citazione. Analogamente, Krizia promuove una serie di collezioni ciascuna delle quali dedicata a un animale portafortuna, con relativa stilizzazione in stampe e maglieria; la pantera diventa il simbolo del marchio, ma pure gatti, cobra, cigni, alligatori eccetera si fanno protagonisti di una zoologia dai tratti sintetici, pressoché fumettistici nella resa su stoffa.¹

Accanto a soluzioni, per così dire, di ordine esteriore, volte a celebrare la sfera animale distillandone una versione stilizzata sia in forma pittorica che scultorea, verso la fine degli anni Sessanta in arte e moda si manifesta un altro ambito di indagine, consistente nel rifiutare ogni riferimento di superficie a lupi, zebre o leopardi, per coglierne al contrario il lato selvaggio e istintuale, come viatico di accesso alla sfera del primordio e in genere al rilancio dei valori primari, con la relativa inclusione delle istanze freudiane dell'Es e dell'inconscio. In moda, una simile linea di sviluppo – che potremmo definire "performativa" – si esplica con modalità di espressione piuttosto estreme, non di rado aggressive nei confronti dei tessuti e della silhouette, che infatti ne escono maltrattati, brutalizzati con strappi e taglio "a vivo". Yohji Yamamoto non per nulla amava definirsi un "animale che fa vestiti", intitolando il suo scritto di poetica con i toni letteralmente esplosivi di *My Dear Bomb*, mentre sono analoghi gli accenti di Issey Miyake, pronto a esaltare con decisione la forza dello "slancio primitivo", a pensare ai suoi abiti come guaine capaci di indurre comportamenti fuori norma.

Si tratta di un insieme di prospettive da connettere alla manifesta-

¹ Anche se il primo animale impiegato dalla stilista è stata una pecora. Cfr. I. Tutino Vercelloni (1995), *Krizia. Una storia*, Skira, Milano, p. 25: "Ogni collezione di Krizia nasce sotto il segno di un animale portafortuna. Tutto è cominciato quasi per gioco, con un'innocua pecorella (1968)".



Fig. 3
Joseph Beuys, *Titus Andronicus / Iphigenie*, 1985.

zione allargata dell'“informe”, stando alla categoria individuata dal duo Krauss-Bois, nel cui perimetro, fra l'altro, gli studiosi includono proprio l'efficace istanza del “pulsatile”, di un'animazione interna e sussultoria (Bois-Krauss, 2003).² In parallelo, uno degli artisti più amati e citati dai designer operativi dalla fine degli anni Sessanta in avanti è Joseph Beuys, forse la figura più emblematica di tale estetica dell'animalità con le celebri *I like America and America likes me* e *Titus Andronicus / Iphigenie* [Fig. 3]. Tutti esempi, questi, di operatori culturali spinti dalla necessità di provvedere a un atto di “rewilding” della società contemporanea, di riequilibrio del sensorio collettivo attingendo anche dal regno animale, magari per contrastare il peso dell'“asfissiante cultura” denunciato nello stesso periodo da Jean Dubuffet tra le pagine del suo libro omonimo (Dubuffet 1968). Il grande protagonista dell'Art brut caldeggia il ritorno ai valori del primario attingendo dal mondo infantile, dalla libertà dei primitivi, così da ritrovare una sorta di candore animale senza freni e senza inibizioni.

Ecco, in ultima sintesi, le interconnessioni fra l'arte e la moda del

2 I-A Bois, R. Krauss (1997), *L'informe*, trad. it. (2003), Bruno Mondadori, Milano, p. 167: “È invece attraverso forme culturali più basse e più volgari che l'universo visivo è quotidianamente invaso dal pulsatile: i lampeggi delle scritte al neon, i *flip-book* dove immagini inerti si attivano in suggestive oscenità, gli effetti stroboscopici dei flipper e dei videogame – tutti immersi nel battito insistente della musica rock che esce dagli stereo delle automobili o trapela sorda dagli walkman”. Sull'informe associato alla polvere, cfr. la lettura suggestiva di E. Grazioli (2004), *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.

secondo Novecento passibili di collocarsi dentro i due segmenti di scorrimento dell'icona e della performance. Quanto ai protagonisti, oltre a Krizia e Valentino sul versante “iconico” si analizzeranno l'animalier di Roberto Cavalli, le donne-insetto di Thierry Mugler, per giungere al teriomorfismo di Alexander McQueen, in passaggi e ibridazioni che in arte lambiscono personaggi come Robert Rauschenberg o Jeff Koons, nel nome di una poetica ascrivibile alle forme espressive della pittura e della scultura, o accostano il Barocco freddo di Matthew Barney assieme agli assemblaggi di Thomas Grünfeld. Circa il filone “performativo”, invece, Beuys a parte sarà il caso di puntare l'attenzione su taluni esponenti della Moda povera (i sopraccitati Yamamoto, Miyake, come pure Rei Kawakubo), per poi orientare lo sguardo in avanti, tra le creature ctonie di Carol Christian Poell, nei parallelismi che lo vedono affiancare le esperienze di Sarah Lukas o di Damien Hirst.

Piatti e immobili

Per precedenza cronologica è bene prendere le mosse da Robert Rauschenberg, personaggio che nei *combine* ha fatto dell'animalità uno dei tratti distintivi del suo lavoro. L'artista assomma, anticipandoli, taluni aspetti di contenuto di arte e, per quanto possa sembrare improprio, addirittura di moda, benché in via spontanea e irriflessa.³ Proveniente da esperienze di tipo concettuale, in primis dalle note operazioni condotte assieme a John Cage (Fabbri 2006), a metà degli anni Cinquanta Rauschenberg attesta le qualità più riconoscibili del New Dada, cioè l'impiego di oggetti ready-made, tra cui una serie di animali impagliati frammisti a schizzi di pittura e a frattaglie di icone. Si tratta di un'operazione che a ben vedere traghetta l'arte contemporanea dalle incandescenze cromatiche dell'Espressionismo Astratto e dell'Informale, vulcaniche e rutilanti, verso l'ambito

3 In questo caso appare di grande utilità la nozione di “meme” coniata da Richard Dawkins, purtroppo impiegata in maniera distorta e fuorviante dai social media. Secondo l'affascinante quanto efficace argomentazione dello studioso, anche i codici culturali si tramandano al patrimonio di conoscenze delle generazioni successive, riprendendo sintagmi (artistici, musicali, linguistici ecc.) manifestatisi in precedenza (Dawkins 1976).



Fig. 4
Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959 (a sinistra).



Fig. 5
Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959 (a destra).

degli oggetti fatti in serie, compreso il cosmo delle merci, seppure in un alveo di ricerca ancora troppo votato ai subbugli dell'informe per rientrare nella pulizia a due dimensioni del frasario pop, anzi, pronto a invadere lo spazio reale anche attraverso l'impiego di animali in tassidermia [Fig. 4]. Ne viene quasi una sorta di congelamento, di incontro-scontro dialettico fra due sistemi espressivi: da un lato, la necessità di salvaguardare i valori del "basso" rappresentandoli attraverso colate di materia pittorica o di sensuosi uccelli impagliati (aquile, galli, ma anche pecore d'angora),⁴ dall'altro dall'ineluttabilità di far collidere una simile ondata di iletismi e di zoologia sul mondo dei prodotti industriali [Fig. 5].

In tal senso, la presenza degli animali imbalsamati uniti a emissioni di

4 Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2015 [1984], p. 285: "E realmente spaziale è anche il gallo cedrone imbalsamato posto al centro dell'edicola, certo con ripresa esplicita della tecnica duchampiana del *ready-made*, ma dirottata su un tipo di oggetto che non sarebbe sicuramente entrato nei gusti del suo inventore; si tratta infatti, qui anche in seguito, di un oggetto pittorresco, attraente-sensuoso, estetico, perfino libidico: in fondo, ben accordato alle componenti informali-espressioniste, per quanto già abbastanza secondarizzato, non fosse che per il fatto di essere pur sempre un oggetto, sottoposto a una tecnica di conservazione".



Fig. 6
Thomas Grünfeld, dalla serie *Misfits*, 1997 (a sinistra).



Fig. 7
Marcel Rochas, dalla serie *Robes-oiseaux*, 1934 (a destra).

pigmenti colloidali viene a rappresentare un raffreddamento degli animi, una cagliatura degli istinti, per certi versi esemplifica la documentazione di una resa, ovvero la bandiera bianca di un regime culturale oramai sempre più costretto a fare i conti con la comparsa prossima ventura delle icone pop, ma non ancora disposto ad arrendersene in via incondizionata. Certo, come si accennava poco addietro, in moda questa medesima animalità 'a freddo' avrà un prosecutore d'eccezione in Alexander McQueen, stilista ancora insuperato nel suo talento di riprogettare una nuova umanità unendo uomo e animale in un unico coacervo, secondo una tendenza peraltro tipica degli anni Novanta del resto ben visibile anche nella serie *Misfits* di Thomas Grünfeld [Fig. 6], dal canto suo specializzato in remix di imbalsamazioni tra giraffe e struzzi, pipistrelli e cerbiatti o fenicotteri e cani. Che dire, poi, delle *robes-oiseaux* di Rochas, che già negli anni Trenta impiegava colombelle impagliate nei suoi abiti surrealisti? [Fig. 7].

Ritornando alla moda del secondo Novecento, è inevitabile fare riferimento ai due pilastri delle passerelle indicati qualche riga fa, Va-



Fig. 8
Valentino, 1967, foto di Gian
Paolo Barbieri.

Valentino e Krizia, entrambi in grado di stabilire un paradigma di esecuzione nel testimoniare il cambio di marcia rispetto alle poetiche precedenti, viceversa protese alla glorificazione del progresso: lo Space Design di Pierre Cardin e per molti versi di André Courrèges ne è una conferma e *contrario*, ovvero di una moda del tutto disinteressata al seppur minimo riferimento al mondo animale. All'opposto, per Valentino l'animalier è uno degli espedienti di maggior rilievo fra i suoi tanti dispositivi di straniamento e di "disseminazione", nel senso derridiano di intervenire su un materiale già dato, o meglio ancora, su una "scrittura" preconfezionata, con l'obbligo di provvedere a visibili indici di variazione e "differenza-differanza" (Derrida 1967); nel caso del couturier, ciò significa partire da dei codici preesistenti, da vocaboli tessili attinti soprattutto dall'armadio femminile di geografie "altre" (dalla Persia, dalla Cina, dall'America Latina eccetera), per arricchirli con riferimenti plateali alla storia dell'arte, dell'architettura, del design. Gli abiti valentiniani sono insomma felici di ospitare stampe animalier debitamente straniate attraverso trattamenti ipertrofici, magari con pois 'muccati' [Fig. 8], e paghe di mescolarsi a un novero sempre più denso di riferimenti storici; accade così che le striature di una tigre subiscano un cambio di colore, o che la livrea di una giraffa applicata ai noti 'pigiami palazzo' dell'Ultimo imperatore infittiscano la stoffa con maculature abnormi [Fig. 9], attente a

Fig. 9
Valentino, 1966, foto di Henry
Clarke.



esibire tutto il loro carattere di artificiosità anche mostrandosi totalmente realizzate in bianco. Perché, stringi stringi, questo animalier procede in direzione del tutto opposta alla fonte originaria: adultera, muta, procede a colpi di sofisticazione, "differenzia" e de-naturalizza in modalità "unwild".

L'orizzonte di stile di Krizia non è molto diverso da quello di Valentino, o almeno lo è solo sotto il profilo dei tagli e della modellistica, ma non nel merito del citazionismo. Già l'alias della stilista, al secolo Mariuccia Mandelli, denota una scelta battesimale di ordine passatista, in questo caso desunta da un dialogo di Platone, il *Crizia* per la precisione, che tradotto in vestiti vuol dire rivisitazione e variazione di canoni progettuali intrinseci di richiami alla storia dell'arte e dell'architettura. Dalle opere più classiche, dai Preraffaelliti ai grattacieli in stile déco, il Chrysler Building soprattutto, Krizia ha ricavato la forma del celebre abito *Accordéon*, perfetta sintesi tra le ondulazioni di una fisarmonica che ne francesizza il nome, le costolature di un mollusco bivalve e, appunto, le volte metalliche dell'edificio newyorkese (Tutino Vercelloni 1995).

In tale contesto ispirazionale l'animalità di Krizia assume carattere di centralità, di felice ossessione eseguita nei modi più consoni al clima degli anni Sessanta, ovvero nell'infinita declinazione di uno zoo risolto a due dimensioni, perfino fumettistico, pop sia nel senso di



Figg. 10, 11
Krizia, anni Ottanta.

riconoscibilità *popular* di quell'allegra arca di Noè, sia nel senso più proprio della Pop Art e del suo tipico trattamento a icona [Figg. 10, 11]. Ogni animale, in Krizia, subisce quindi un inesorabile quanto efficace processo di stilizzazione, al punto da snaturare – alla lettera, di nuovo – qualsiasi aderenza alla giungla di riferimento che non sia una schiacciatura, un addomesticamento grafico con pura funzione esornativa. Così pressati e bidimensionali, con le sue pantere, le sue pecore, i suoi tucani o le sue farfalle Krizia entra in omologia con la Pop Art di Pino Pascali, geniale inventore di un bestiario altrettanto ludico, stavolta condotto su scala ambientale, mirato a instillare effetti di straniamento con ragni giganti ma innocui come *La vedova blu* [Fig. 12], o morbidi e giocosi come i *Bachi da setola*. D'altra parte, che l'artista pugliese avesse una vocazione innata per il mondo delle icone e degli stereotipi lo certificano anche le sue diverse collaborazioni per gli spot pubblicitari del Carosello, con Sandro Rodolo, dove le deliziose invenzioni dei *Postero's* prendono vita in geniali cartoni animati.

La ricerca artistica degli anni Novanta ha poi raggiunto uno dei punti apicali di un'animalità monumentalizzata e trattata a icona con *Puppy*

Fig. 12
Pino Pascali, *Vedova Blu*, 1965.



di Jeff Koons, dove un cucciolo di West Highland White Terrier viene realizzato con materie vegetali, piante e fiori montati su un traliccio in acciaio, mentre in tempi più recenti l'artista si è dato alla progettazione di una zoologia astratta e iconica, sospesa, in perfetto straniamento, tra cagnolini o scimmiette plasmate nel metallo fiammante, a sua volta sagomato su forme a palloncino.

A fine anni Sessanta prende quota anche la parabola di ascesa di un altro stilista dal nome indissolubilmente legato ai ruggiti animalier, quello di Roberto Cavalli. Per quanto sia indubbia la sua appartenenza di stile a questa ramificazione "iconica" della moda contemporanea, con un talento straordinario per la vivacità delle decorazioni, va segnalata la tecnica espressiva che sottostà a una simile inclinazione per i colori accesi, cioè la fotografia, che, passione e attività secondaria condotta da Cavalli stesso, racconta di un operatore culturale molto attento alle sfumature degli elementi naturali e artificiali, quasi di un'estetica rispetto alla quale la conversione in abiti rinsalda l'esigenza di partire, di fondare il proprio credo sul rapporto con l'ambiente più che con il museo.

Il processo creativo di Cavalli prevede uno schema triplice nel passaggio dalla camera alle collezioni: "le mie stampe nascono da sempre dalle mie fotografie e dalle stampe nascono i miei vestiti" (Cavalli 2010).⁵ In termini filosofici sarebbe perfino il momento di scomodare la dialettica kantiana che intercorre fra soggetto e oggetto, o l'immersione merleau-pontiana nella "carne del mondo", o ancora, per stare a categorie più aggiornate, alla "collusione" con

5 Il volume contiene una ricca sequenza di immagini dello stilista, mentre per il carattere di "libro d'arte" l'editore non ha ritenuto necessario l'inserimento dei numeri di pagina.

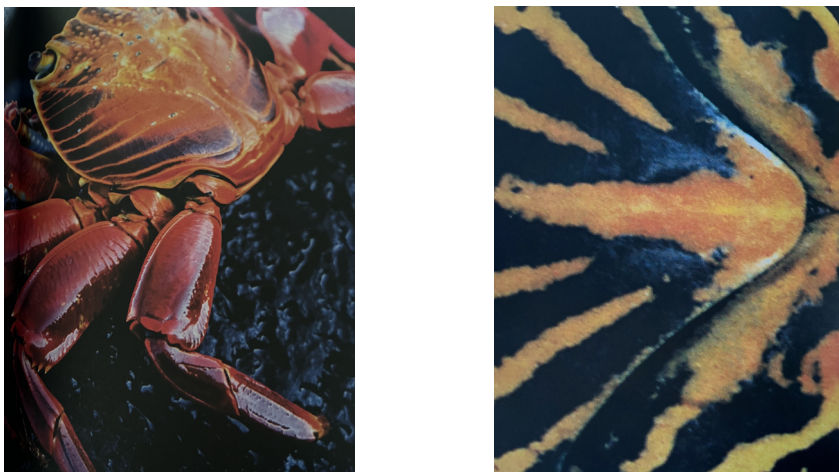


Fig. 13
Roberto Cavalli, granchio, Indonesia (a sinistra).

Fig. 14
Roberto Cavalli, insetto, Namibia (a destra).

la realtà (Matteucci 2019: 41), appunto un “gioco con” la vastità dell’ambiente, indipendentemente dal fatto che questo si dispieghi dentro lo scenario culturalizzato dell’antropocene o nell’accidentalità primordiale degli elementi naturali. Nella sua licoressia onnivora Cavalli lo dichiara senza risparmiarsi, “tutto mi piace e tutto mi interessa. Fiori, frutti, animali, cieli, amari, prati, donne, bambini, grattacieli, macchine, caramelle, bottoni”, scrive (ibidem) [Fig. 13].

Oltretutto, il fatto di usare un mezzo espressivo come la fotografia conferma il desiderio di catturare e di censire il mondo, di prelevare in sostanza come ready-made (Marra 2012); c’è quindi, da parte di Cavalli, l’attitudine di chi si rapporta alle sfumature della realtà secondo un riporto che varrebbe a definire tali operazioni di riappropriazione sotto il segno del concettuale mondano o della “presenza” (Barilli 2021). Eppure, malgrado il tuffo immersivo nella trama delle cose, lo stilista si precipita a manomettere i colori, ad acidificarli, a variare, anche di molto, lo spunto originario, riportando quella raccolta di materiale grezzo e “già fatto” dentro la cornice di un trattamento inequivocabilmente pittorico [Fig. 14]. E dunque, le

Fig. 15
Thierry Mugler, dalla collezione *Les insectes*, primavera-estate haute couture 1997.



cromie stroboscopiche di pesci esotici o l’aposematismo di certi insetti, come pure i manti di giraffe o ghepardi, perdono, di nuovo, i connotati d’origine, acquistano valenza esornativa e bidimensionale, riallocandosi per intero nel filone “iconico” dell’animalità in moda. A ridosso dell’attività di Cavalli, a metà anni Settanta circa, inizia l’attività di Thierry Mugler (1949), designer destinato a diventare uno dei grandi pilastri delle passerelle targate anni Ottanta e Novanta, forse colui che, nell’arte del vestire, si è cimentato con più dedizione al mondo degli insetti, seppure con spirito ben lontano dalla minima ricognizione entomologica, semmai con la spinta opposta a plastificarne l’apparizione, a tramutarla in un vero e proprio spettacolo su scena. *Les insectes* [Fig. 15] è senza dubbio la collezione più estrema dello stilista, perfetta nel suo intento di conferire alla figura femminile le armi di aggressività di vespe, calabroni, di mantidi e scorpioni, ingranditi su scala umana, in una misura tale da suggerire le fattezze di creature dotate di superpoteri, di una forza contundente, battagliera, velenosamente pericolosa: “In my work I have always tried to make people look stronger than they really are, like superwomen or supermen” (Loriot 2019: 332).

Ma lo spettro di sofisticazione esibito da questi capi non si arresta alla teatralità delle posture o al massimalismo delle forme. Nel suo catalogo di insetti giganti, Mugler è fedele al diktat di ricorrere a morfologie intrise di effetti speciali, il non plus ultra in fatto di solu-



Fig. 16
Thierry Mugler, dalla collezione *Les insectes*, primavera-estate haute couture 1997.

zioni sospinte a un parossismo al limite della portabilità; al contempo, però, non si esime dal richiamare le stratificazioni della storia e del costume tipiche della sua generazione. In altre parole, anche nella moda mugleriana fa mostra di sé il ricco armamentario della citazione, inclusi le sue farfalle e i suoi mosconi, che infatti rivisitano corpetti e crinoline in chiave pop, esagerata, spettacolarizzata, in una silhouette ben consapevole di farsi racchiudere nella stereotipia di un trattamento bidimensionale, da fumettone cinematografico, o da personaggio da videogioco [Fig. 16]. Non è certo un caso che, abbandonate le passerelle, Mugler si sia dedicato alla regia di show faraonici al Cirque Du Soleil di Las Vegas.

Evidentemente, la sistematica propensione verso la logica dello "unwilding" induce a progettare collezioni con palese investimento di effettismi anche per ciò che attiene al volto espositivo di questa estetica del massimalismo, in pratica corredando l'uscita delle modelle di un'adeguata cornice scenografica. Sotto questo profilo, Alexander McQueen è stato uno degli stilisti più prolifici e creativi, ben conscio dell'impatto visivo delle sue passerelle, al punto da concepirle come parentesi di narrazioni dove creare le giuste atmosfere di accompagnamento agli abiti. Tra i diversi trait d'union dei suoi show l'animalità si ricava una locazione di alta classifica, appearing in pratica onnipresente o quasi, comunque di certo prevaricante, anche in forza della passione del designer per la falconeria e per le immersioni subacquee.

Fig. 17
Alexander McQueen, dalla collezione *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98.



Va da sé che nella sua visione i tanti animali reali o d'invenzione subiscono l'inesorabile colpo di bacchetta che li tramuta in creature fantastiche, magiche e fantascientifiche, a partire da una collezione che già dal nome evoca la rumba di una zoologia decisamente sui generis. *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98, mostra la prima maturità del designer, frattanto divenuto direttore creativo di Givenchy, qui alle prese con la prima delle sue tante fusioni donna-animale sulla scia di interventi da dirsi in gran parte post-human,⁶ seppure con le caratteristiche proprie di una progettualità densa di storia e citazione.

Come in Mugler, le modelle escono dotate di protuberanze, di estroflessioni, dure e calcificate, tra cui scaglie di coccodrillo o corna di bovidi, vedi la celebre giacca ispirata alla gazzella di Thomson [Fig. 17], ma, diversamente dallo stilista francese, McQueen opera di innesti molto più chirurgici, quasi che le sue appendici ossee spuntassero direttamente dall'anatomia femminile. Il "meme" Rauschenberg della tassidermia e prima ancora quello di Rochas riappaiono in tutta la loro sensuosa e a tratti orrorifica evidenza di creature teriomorfe (Marchesini 2002), in mutanti post-organici e post-human, si diceva poc'anzi, che tuttavia non si accontentano di pur geniali

⁶ Proprio in relazione all'animalità, di recente si è occupato del post-human, peraltro con ottime osservazioni, anche L. Caffo (2017), *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino.



Fig. 18
Alexander McQueen, dalla collezione *It's A Jungle Out There*, autunno-inverno 1997-98 (in alto a sinistra).



Fig. 19
Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002 (in alto a destra),



Fig. 20
Shaun Leane per Alexander McQueen (in basso a destra).

sovrapposizioni tra sfera animale e sfera antropologica: come vuole il riaccredito di citazioni tipico di questa fase storica, McQueen eroga ai suoi look una poderosa visitazione di riferimenti museali, in questo caso affidati a un'opera di Robert Campin, *Il ladro crocifisso* [Fig. 18], come pure al bestiario quattrocentesco di Hieronymus Bosch. Vale la pena di ricordare che negli stessi anni di attività di McQueen escono le diverse puntate di *Cremaster*, opus magnum di Matthew Barney [Fig. 19], ciclo di lavori altrettanto imbevuti di mitologia animale e di colosi barocchismi, con alterazioni genetiche del tutto corrispondenti allo styling del designer britannico e del suo collaboratore più talentuoso, Shaun Leane [Fig. 20], specializzato a sua volta nella produzione di scheletri che sembrano provenire da mondi alieni.

Liberare il corpo

Ben diverso l'intero impianto di poetica che fonda la sua forza sul principio operativo della performance e del "rewilding", laddove entrambi i termini valgono a sottolineare la necessità di rapportarsi al mondo animale non per appropriarsi di belle trame e belle livree, nemmeno per tramutarne le forme in icone pop e creature ibridali, bensì per rinvenirvi un fremito di vita autentica, pura e deculturizzata, per quanto possa aver mai senso ritrovare l'illusione di una simile verginità. Fatto sta che almeno sotto il profilo di un possibile avvicinamento alla sfera bio-zoologica, nella seconda metà degli anni Sessanta la spinta al nomadismo e il rifiuto della "Grande Promessa" (Fromm 2018: 11) proposta dai modelli di vita del progresso inducono a sottrarsi al mondo urbanizzato, a farsi "figli dei fiori" e a immergersi nella natura, a scoprire il senso di riaccreditare le facoltà del corpo, magari fino a forzarne la ricerca negli esiti radicali della Body Art. In moda, l'equivalente di tale visione del mondo è ravvisabile nelle operazioni di Issey Miyake, cui si aggiungono i casi di Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, questi ultimi erroneamente associati al clima di ricerca degli anni Ottanta quando al contrario iniziano le rispettive attività tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, in parallelo alle operazioni di Vito Acconci o di Gina Pane.

Anche in merito a questo filone "performativo" dell'arte del vestire è utile un rapido passo indietro. Nel 1930, quando, con scrittura limpida ed efficace, Paul Poiret abbandonava il suo ruolo di grande couturier per dedicarsi alla stesura della sua autobiografia, metteva in chiaro una distinzione destinata a riverberarsi anche nel secondo Novecento. Tra le pagine di *Vestendo la Belle Époque*, "Le Magnifique" – così lo chiamavano in tutta Europa – non usava mezze misure: contro la couture della stagione decadente-simbolista, fatta di volumi trasparenti e di colori tenui, avrebbe scatenato un branco di famelici "lupi robusti" (Poiret 2009: 36-37), e non lo asseriva per provocazione a effetto. Amico dei fauves più agguerriti – Derain, Dufy e Vlaminck su tutti –, Poiret aveva stabilito un nesso di continuità tra moda e arte, una sorta di cifra parametrica valida per la contemporaneità più ristretta, ovvero che il richiamo alla sfera



Fig. 21
Issey Miyake, dalla collezione *Musasabi*, 1976.

animale non era questione di mimesi epidermica, o comunque non solo. Scatenare i “lupi robusti” significava volgere l’attenzione a una modalità operativa dai tratti cruenti e aggressivi, a ritrovare gli echi lontani, ci risiamo, dei valori primari: che infatti, con gli stilisti del Sol Levante, incrementano questo processo di “rewilding” esasperandone la comparsa con toni feroci e radicali.

Certo, i lavori di Poiret si attengono a un registro controllato, da lupi con museruola, mentre con Miyake cade ogni riserva e ogni residuo di *comfort zone*: da ora in avanti sarà il caso di pensare ad abiti capaci di suggerire l’impeto dell’“*élan primitif*” (Candès 1998: 29),⁷ come ebbe a dichiarare lo stilista, con la relativa sbriglia di una corporalità sempre più al centro di questo nuovo umanesimo del secondo Novecento. Una delle collezioni più significative di Miyake è intitolata *Musasabi*, del 1976 [Fig. 21], nella quale lo stilista enuncia la corrispondenza pressoché letterale con la flessuosità dello scoiattolo volante che dà il nome agli abiti, colti in immagini davvero perfette nel dar conto di una moda interessata alle manovre estreme dell’animale, al volo e alle contorsioni consentitegli dalla presenza del patagio. Come si può facilmente intuire, non vi è nulla di superfluo, di leziosamente ornamentale, in *Musasabi*, poiché ciò che

⁷ Molto significativa la coincidenza terminologica con una delle locuzioni più incisive della filosofia contemporanea, l’“*élan vital*” di Henri Bergson.

Fig. 22
Yohji Yamamoto, anni Novanta.



conta inerisce alla ricerca di diverse possibilità motorie, di acrobazie performative: “Aujourd’hui comme toujours, c’est en premier lieu au corps que je m’adresse: c’est la chose essentielle. Le corps est passionnant. Mon profond désir est de fabriquer des vêtements qui soient aussi passionnants que le corps” (ivi: 109).

Pur sul medesimo orizzonte di estetica, le parole – e la moda – di Yamamoto si fanno molto più radicali, violente se non deflagrative, dato che il designer dedica un intero volume alla forza della sua poetica in un titolo dal valore assai emblematico, *My Dear Bomb*. La constatazione più palmare, tra le pagine del libro, è la relazione uomo-mondo, l’incontro con la vastità delle cose, l’incarnarsi della vita negli intrecci del “qui e ora”, a caccia di una scala valoriale dove in luogo di costituire un apparato neutro e inerte l’abito si fa elemento organico dotato di una sua volontà espressiva e animalesca, passibile a sua volta di divenire forma che plasma il rapporto con la realtà. [Fig. 22] “‘Are you listening? The fabric has much to teach us’. How does the cloth want to drape, to sway, to fall? [...] ‘This is the type of clothing I wish to become’. Indeed. The fabric itself begins to speak”, scrive Yamamoto (2010: 67), sottolineando l’autonomia propulsiva della materia e del tessuto, niente più niente meno di quanto accadeva con la vitalità “Anti Form” [Fig. 23] dei feltri messa nero su bianco nel noto articolo di Robert Morris fra le pagine di “Artforum”.



Fig. 23
Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967 (a sinistra).

Fig. 24
Yohji Yamamoto, anni Novanta (a destra).

Come si vede, diversamente da Cavalli, che pure parte da un rapporto analogo e “collusivo” con la realtà, si tratta di una logica operativa che non si arresta agli aspetti esteriori del mondo, ma che anzi ne snida i subbugli interni, mai placidi e mai immobili, di tessuti pronti a farsi organismo vivente, potenzialità staminale, cellula in divenire, in un processo rispetto al quale l’atteggiamento di Yamamoto si allinea agli aspetti più istintivi della sfera antropologica: “I am an animal making clothes” (Frankel 2014: 32). Un animale che, sia chiaro, dilania, strappa, lacera i vestiti con violenti tagli “a vivo”, oramai del tutto scervi da qualsiasi canone di progettazione accademicamente corretta, anche perché le creazioni dello stilista sono pensate per interagire, parole sue, con le agitazioni irrefrenabili del “pulsating space” (Yamamoto 2010: 41) [Fig. 24].

Sotto questa prospettiva appare scontato menzionare anche il caso di Rei Kawakubo, designer di riferimento per tutti gli stilisti dediti al massacro delle forme convenzionali, al macello dei tessuti e al brutalismo dei trattamenti, considerando con quale foga la fondatrice di Comme des Garçons si impegna a ritrovare un organicismo di spe-



Fig. 25
Comme des Garçons, anni Novanta (a sinistra).

Fig. 26
Comme des Garçons, *Lumps And Bumps*, primavera-estate 1997 (a destra).

cie cellulare, quindi a ispirarsi a un’animalità di tipo germinativo, “informe” e “pulsatile”. Sulla scia del grande sperimentatore Balenciaga, colui che per primo aveva dismesso quasi del tutto ogni rispetto figurale della silhouette dotandola di bozzi e protuberanze, Kawakubo crea amebe, bacilli, unità biologiche su scala umana, travolge qualsiasi residuo di riconoscibilità morfologica, che no, di umano ha ben poco, che no, di esteticamente calmo, placido, non mostra nulla. Giocata sulle escursioni del micro e del macro, da nuclei di tessuti colti in *statu nascendi* a strutture ipertrofiche, la moda di Comme des Garçons rappresenta uno dei punti sommitali di una tendenza votata a un’animalità di tipo “performativo” [Fig. 25], per giunta ben rappresentata dalle tante immagini che colgono le modelle in manovre da Body Art, quindi disgiunte dalla consuete gestualità di tutti i giorni, a creare tensioni muscolari anomale e differenti.

Tutti i capi di Kawakubo mostrano, senza eccezioni, silhouette fasciate e imbozzolate, “I like the idea of wrapping” (Bolton 2017: 28), imbottite e infagottate, fermo restando che l’effetto *cocoon* dei suoi abiti non si fonda su un calcolo premeditato [Fig. 26]; detto diver-



Fig. 27
Joseph Beuys, *I Like America And America Likes Me*, 1974.

samente, i tessuti entrano in diapason con l'ambiente e si riconfigurano a seconda dei movimenti e dell'attrazione gravitazionale, sulle stesse frequenze di pensiero di un Morris di nuovo intento a fornire le linee guida della sua *Anti Form*: "The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance" (Morris 1968).

Beninteso, a ratifica di un tale tumulto di iletismi va evocata con insistenza anche la lezione di Joseph Beuys, artista ammirato dai designer più agguerriti del contemporaneo. In lui l'accostamento tra sfera animale e materia informe si è concretizzato nel modo più limpido e didascalico, all'insegna di una *softness* che oltre a rivelarsi con un profluvio di elementi organici (grasso, terra, burro eccetera) ha puntato su un materiale particolarmente amato anche da Yamamoto e Kawakubo, ossia il feltro. Memorabili le operazioni in cui Beuys aggomitola oggetti voluminosi, vedi *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, più ancora lo sono quando l'artista si avvolge nel feltro come in *I like America and America likes me*, 1974, stavolta in piena sintonia con l'endiadi arte-animalità [Fig. 27], o dialoga con un cavallo bianco in *Titus/Phigene*, o, ancora, spiega un dipinto a una lepre morta.

Si sa che *I like America and America likes me* ha per coprotagonista uno degli animali simbolo della "wilderness", un coyote, canide ben

poco mansueto e addomesticabile con cui, però, nel giro di pochi giorni Beuys entra in un inaspettato legame di comunicazione, di intesa, senza falsificarne l'indole e senza mitigarne la natura. L'animalità, in definitiva, in questo modello di espressione incline alla performance è mirata a stabilire un filo di connessione diretta con i valori del primordio, e gli abiti della terna Miyake-Yamamoto-Kawakubo, nel loro insieme, nel loro organicismo estremo, senza tralasciare il caos tessutale di cui sono promotori, vengono a suggerire un ulteriore passo di avvicinamento verso una realtà del tutto riluttante a cagliarsi in nozioni figurali docili e accademiche, preferendo caratterizzarsi con i segni di una bestialità furente, perfino cruenta nei suoi risultati. L'impatto della moda nipponica sulle nuove generazioni non si è fatto attendere. Anzi, l'onda d'urto di *My Dear Bomb* e di tutti i corollari di stile del Sol Levante aumentano la loro gittata sia in termini di diffusione sia in termini di sperimentazione, giungendo, fra i tanti altri, a Carol Christian Poell, designer particolarmente dedito all'uso della pelle, ovvero di un elemento di origine animale quanto mai vicino all'idea di primitivismo se impiegato nei modi più idonei. Nel caso di Poell, ciò vuol inasprire i trattamenti con l'uso di resine e di acidi volti a conferire al cuoio un carattere vissuto, con cuciture a sutura tra superfici sottoposte a ferite estreme, come del resto lo sono le presentazioni del designer, alcune delle quali legate alla sfera animale nei suoi aspetti sanguigni e crudeli.

Tra gli addetti ai lavori ha fatto storia una collezione esposta negli spazi angusti di un canile, con i modelli esposti in bella vista dietro le sbarre delle gabbie in una performance davvero vicina a talune manifestazioni di arte contemporanea [Fig. 28]; non meno suggestiva e impattante, se non proprio macabra, l'installazione realizzata dentro le celle frigorifere di un mattatoio, dove, affiancati ad abiti ben poco convenzionali, mezzene di mucche sono avvolte con garze da ospedale, in onore al solito Beuys [Fig. 29]. Non di rado, in Poell, appaiono ready-made animali, ad esempio una cravatta realizzata con crini di cavallo [Fig. 30], o una borsa che al posto della pelle di maiale esibisce un lattonzolo con manico incorporato [Fig. 31], con valore estetico assai diverso da qualsiasi richiamo citazionistico o letterario, portato semmai a valorizzare il corpo del portatore e



Fig. 28
Carol Christian Poell, *Death Mortality*, autunno-inverno 2001-2002 (a sinistra).



Fig. 29
Carol Christian Poell, 2001 (a destra)



Figg. 30, 31
Carol Christian Poell.



Fig. 32
Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990 (a sinistra).

Fig. 33
Sarah Lukas, *Chicken Knickers*, 1997 (a destra).

della portatrice con inserti capaci di evocare sensazioni radicali e di sicuro impatto estetico. Qualcosa di analogo si era riscontrato nelle suppurazioni a teca di Damien Hirst [Fig. 32] o nella sessualità sfacciata di Sarah Lukas [Fig. 33], in esiti che non contemplano icone e citazioni, ma che caldeggiano un'animalità forastica e inselvaticita, quanto meno lontana da edulcorazioni e abbellimenti.

In conclusione e riprendendo *Algie*, la mascotte dei Pink Floyd non ha nulla a che fare con questa zoologia cruenta e perturbativa, anche se qualche effetto sugli animali pare lo abbia proprio avuto: finito fra i campi del Kent, su un caseificio a Godmersham, il maiale volante aveva fatto infuriare un contadino locale perché, spaventate a morte dal pallone gonfiato, le sue povere vacche avevano smesso di produrre latte.

BIBLIOGRAFIA

- BARILLI R. (2020), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età post-moderna*, Mimesis, Milano.
- Id. (1984, 2005), *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.
- BOIS Y-A, KRAUSS R. (1997), *Formless. A User's Guide*, Zone Book, New York; trad. it. (2003), *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano.
- BOLTON A. (2017), *Rei Kawakubo. Comme des Garçons. Art of the In-Between*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London.
- CAFFO L. (2017), *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino.
- CANDÈS H. (1998), *Issey Miyake Making Things*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, Arles.
- CAVALLI R. (2010), *Il nero non è mai assoluto*, Bompiani, Milano
- DAWKINS R. (1976), *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. (1992), *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Mondadori, Milano.
- DERRIDA J. (1967), *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. (2002), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- DUBUFFET J. (1968), *Asphyxiante culture*, J.J. Pauvert, Paris; trad. it. (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.
- EVANS C. (2007), *Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Haven.
- Id., VACCARI A. (2019), *Il tempo della moda*. Mimesis, Milano.
- FABBRI F. (2006), *Sesso arte rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna.
- Id. (2011), *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2013), *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni Sessanta a oggi*, Atlante, Bologna.
- Id. (2019), *La moda contemporanea. I. Da Worth agli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino.

- Id. (2021), *La moda contemporanea. II. Dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino.
- FRANKEL S. (2014), *Yamamoto & Yohji*, Rizzoli International, New York.
- FROMM E. (1976), *To Have or to Be?*, Harper and Row, New York; trad. it. (2018), *Avere o essere?*, Mondadori, Milano.
- GNOLI S. (2020), *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Carocci, Roma.
- GRAZIOLI E. (2004), *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- MARCHESINI R. (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati-Boringhieri, Torino.
- MARRA C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- MATTEUCCI G. (2019), *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.
- MORINI E. (2010), *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano.
- MORRIS R. (1968), "Anti Form", in *Artforum*, aprile 1968.
- POIRET P. (1930), *En habillant l'époque*, Bernard Grasset, Paris; trad. it. (2009), *Vestendo la Belle Epoque*, Excelsior, Milano.
- SEGRE REINACH S., *La moda. Un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari.
- Id. (2011), *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, Laterza, Roma-Bari.
- Id. (2017), *Jungle*, Drago, Roma.
- LORiot T.-M. (2019), *Thierry Mugler. Couturissime*, Phaidon, New York.
- TUTINO VERCELLONI I. (1995), *Krizia. Una storia*, Skira, Milano.
- VACCARI A. (2012), *La moda nei discorsi dei designer*, Clueb, Bologna.
- YAMAMOTO Y. (2010), *My Dear Bomb*, Ludion, Brussels.

ROSEMARY O'NEILL (Parsons School of Design – The New School, NYC)
Chris Marker's *Petit Bestiaire*: An Essay Film

“The animal scrutinizes across a narrow abyss of non-comprehension...
 The man too is looking across a similar but not identical abyss,
 of non-comprehension. And this is so whenever he looks.”

(J. Berger, “Why Look at Animals?”, in *About Looking*)

The independent filmmaker Chris Marker, known for his close observational eye, is associated with *cinéma vérité*, a film movement emergent in late 1950s and 1960s France. Since his early tourist documentary essay *Letters from Siberia* (1957), and throughout his *oeuvre*, especially his tour de force 1982 film *Sans Soleil*, the significance of animals in Chris Marker's feature films, documentaries, art installations, and still photographs have been pronounced [Fig. 1]. In *Sans Soleil*, for example, Marker's geographical leap from Japan to Guinea Bissau is connected via commemorations of loss. He focuses on poignant rituals at Japanese shrines honoring domestic cats [Fig. 2a, Fig. 2b], memorial offerings by school children for a deceased panda, and a gripping sequence of a hunt in West Africa showing a young giraffe reeling from gunshot wounds as it succumbs to death, wide-eyed [Fig. 3]. From poetic prayers for creatures known and unknown to gratuitous violence, the viewer is a witness to Marker's weaving together of human and animal relationships, especially poignant is the lingering eye-to-eye contact of the felled young giraffe as it struggled to survive while its death stare turns to horror as vultures gorge on the young creature's eyes.

Jacques Derrida stresses the significance of an animal gaze in his text, “The Animal That Therefore I am (More to Come),” where he proposes looking beyond the inherited philosophical discourse on



Fig. 1
Regent's Park Zoo 1, year unknown.
 Black and white photograph mounted on aluminium.
 8 1/8 x 13 7/8 inches (20.6 x 35.2 cm).
 Courtesy the Chris Marker Estate and Peter Blum Gallery (above).



Fig. 2a
 Still from *Sans Soleil*, 1983.
 Courtesy Argos Films (in the centre).



Fig. 2b
 Still from *Sans Soleil*, 1983.
 Courtesy Argos Films (in the centre).

Fig. 3
 Still from *Sans Soleil*, 1983.
 Courtesy Argos Films (below).



animals, especially the model established by René Descartes whom Derrida suggests “theoretically registered” distinctions between thinking, speaking humans and animals while failing to take into account a reciprocal gaze among the multiplicity of alterities that exist

Fig. 4
 Wim Wenders, Chris Marker,
 n.d. © Wim Wenders.



in the non-human animal world (Derrida 2002: 381-383). Derrida locates the commonality of human and animal link in our shared experience of suffering and mortality. He also cites Walter Benjamin who proposes that non-human animal “muteness” is the essence of animality with its consequential “sadness” (ivi: 388). While in the landmark text by John Berger, “Why Look at Animals?”, it is the display of animals that enables varied animals to become visible to humans making the once important reciprocal gaze in a natural environment one-sided and thus signaling the state of each species as “absolutely marginal”, thus leaving intact that partition that disables the meaningful communication between human-animal subjectivities (Berger 1980: 22). These reflections concern not just the conditions of the non-human animals, but the human-animal knowledge limitations about fellow creatures, if not disregard.

Diverse animals as subjects are omnipresent in Chris Marker's *oeuvre* – photographs, videos, films, art projects, publications, and even the experience of his own studio [Fig. 4]. As a burgeoning writer and critic, Marker knew well the influential film critic André Bazin whose seminal text, “What is cinema?”, defines medium's core as one of “intersubjective spectatorship”, that of humans and animals (Fay 2008: 43). Thus, Bazin is proposing a means by which to recognize a mediated framework within which a nascent exchange of subjectivities may occur.

In *Petit Bestiaire*, Marker turns his light-weight camera on animals and birds in this compilation of *courts métrages* – one filmed in his own studio while others are shot in zoos.

Chris Marker is well-known for his direct filmmaking but with a point of view, indebted to the Soviet filmmaker Dviga Vertov whose pri-

mary subject was recording aspects of actuality, experienced-based observations incorporating found footage, and innovating by means of film montage – all evident in Marker's oeuvre. This essay film or what Bazin describes as an "essay documented by film" is understood to stand in relation to historical and political resonances and yet "the product of a poet" (Bazin 1967).¹ Catherine Lupton considers Marker a skilled practitioner of the essay film, which she describes as "that mode of composition which proceeds by the digressive, tentative unfolding of an open-ended, intensely provisional knowledge at the scene of writing itself" (Lupton 2005: 48).

Petit Bestiaire is a set of encounters with non-human animals and birds where the camera lens functions to maximize an *égalité du regard* affording weight to each creature's subjectivities with poetic inferences through musical scores, digital sounds, or temporal pace. My aim is to focus on Marker's incisive attention to his individual subjects in these *courts métrages*, and how he probes interspecies exchange by means of focused proximity, attention to details of comportment, and recognition of each subject's alterity. The lens of the camera is the locus of exchange – the camera's eye – not the eye of the filmmaker – which then takes on resonances within political, ethical, and moral domains (Horner 2016: 245).

There is a recurrence of Marker's trinity of totem animals – cat, owl, elephant – across his varied productions over his career. Identifying cats as "never on the side of power", animals have had a role in personify his political allegiances as wry alter-egos, even self-identifying as "the cat who walks alone". *Chat écoutant la musique* (1990) is unique in *Petit Bestiaire* for its sense of intimacy and seamless use of montage [Fig. 5]. In a three-minute sequence, Marker creates a portrait of his feline companion, *Guillaume-en-Égypte* in a closely framed reflection as his cat listens to a piano sonata by the Catalan composer Federico Mompou. Mompou's score, described as "the silence of music", links aural poetry with a loving study of his cat in states of reverie subtly responding to shifts in tone or gently knead-

1 André Bazin, as quoted in Nora M. Alter; *Chris Marker*, University of Illinois Press (2006), p.17. According to Bazin, the cinema essay should be considered in the same manner as a literary text.

Fig. 5
Still from *Chat Écoutant la Musique*,
1990. Courtesy Films du Jeudi.



ing the electric keyboard keys throughout the duration of the musical arrangement. His cat's tranquil demeanor is sensitively videoed during what appears to be an uninterrupted taping but is, in fact, a gracefully structured montage with *Guillaume-en-Égypte* situated at the very center of Marker's creative work in this studio. Marker uses montage as a refinement technique interlacing creative affinities – his beloved companion, his oeuvre, and himself. Jean-André Fieschi refers to this sequence as a "montage-cat", resulting in what he refers to as a "tiny fiction, a dance of cause and effect, by the editing in time to Federico Mompou's gentle electric piano music" (Fieschi 2008: 9).² Marker is also quietly present in the studio throughout via proxy photos of his cat placed on and beside the keyboard.

Photographs in Marker's films are a series of gestures – "he breaks the thread of time and stymies death" (Roth 1997: 44). In Marker's "Lettre au chat G...", originally written for *Coréennes* (1959), an early travel documentary, Marker writes: "At the base of this journey is human friendship. The rest is silence" (Marker 1997). In this iteration of 1990, it is the "silent music" of Mompou that communicates their unspoken closeness. Marker shows animals both as what they are, shots of animals, and as complex metaphors or what Jonathan Burt has described "semantic overload" (Burt 2002: 11).

These *courts métrages* vary in the proximity to each animal or bird, visual and aural cadences, and his subjects' engagement with Marker's camera. *Zoo Piece* (1990) begins with an easy wistfulness in

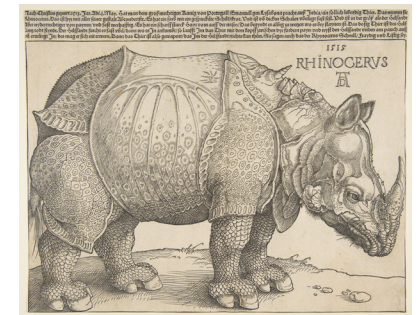
2 Jean-André Fieschi, as quoted in Adrian Martin, "Chris Marker: Notes in the Margin of His Time," in *Cinéaste*, vol. 33, n. 4 (Fall 2008).

mood and movement as the viewer accompanies the filmmaker's stroll among the outdoor animal displays passing seals in a concrete water habitat; kangaroos and emus in their outdoor compound; and a chimpanzee gazing upward as if lost in reverie with the ambient tone set by a jazz rendition of Rodgers and Hart's 1937 love song, *My Funny Valentine*. The airy garden space shifts quickly as the prison-like environments housing a rhinoceros and bears demonstrates the incongruity of image/score, which is increasingly problematized. Marker is a witness to the actuality of caged wild animals with his empirical methods not overdetermining a clear position on this zoological collection. Displacement becomes increasingly evident in the shot of a de-horned rhinoceros whose single movement – lifting of one ear only to let it fall again – appears a despondent refusal to engage with Marker's presence [Fig. 6]. This bleak confinement documents the reality of a specimen approach to animal display, a woe-ful legacy of nineteenth century zoological design where an animal cannot escape human gaze; they are framed for scopic examination. Deprived of specific modes of being, they become an emblematic model of a non-human animals divorced from context and community as is evident in shots of other creatures – tiger, wolf, bear, and chimpanzees – languishing, pacing, pressing against cages or calling out [Fig. 7]. There is even a section of domestic cats staring out with paws outreached from the grid of the cage. Yet this scopic drive is one of possible reversibility implicating the viewer in these actions. While each animal has been collected from a unique environment, the single image of a rhinoceros evokes memories of colonialism as Western and Eastern empires engaged in exotic gift-giving. In this case, these frames recall the official gift from India to the king of Portugal, made famous internationally by Albrecht Dürer's 1515 engraving which, in its widespread dissemination, peaked European fascination with exotic animals [Fig. 8]. The rhinoceros is associated with ferocity, speed, and strength, but Marker documents how displacement from its natural environment has stifled this animal inherent capabilities that can be neither experienced nor expressed by the individual leaving the creature solitary in abject confinement. This single sequence conveys how the zoo itself manifests an exer-

Fig. 6
Still from *Zoo Piece*, 1993. Courtesy Films du Jeudi (above).

Fig. 7
Still from *Zoo Piece*, 1993. Courtesy Films du Jeudi (in the centre).

Fig. 8
Albrecht Dürer, *Rhinoceros*, woodcut, 1515. Metropolitan Museum of Art, NY. Gift of Junius Spencer Morgan. 19.73.159 (below).



tion of power rendering powerful creatures inert through control and other means. As Cary Wolfe writes: "animals have disappeared from everyday encounters and the interconnections that are the foundational ecological web have been reduced to spectacle, or worse, captivity" (Wolfe 2003: 1-57). As we gaze at the confined rhinoceros and other species, Marker invites each viewer – as we too are lone voyeurs – to reflect on the heterogeneity of each animal on screen, question our moral dispositions as witnesses to perceptual and emotional worlds we cannot fully know, and consider how such institutions echo an aspect of our human loss as this elegiac love song accompanies viewers as the scenario unfolds. This section



Fig. 9
Still from *An Owl is an Owl is an Owl*, 1990. Courtesy Films du Jeudi.

concludes with caged bears and their handlers in a sequence when the animals' vocal communication and human voice intermingle, decipherable only is the word, "L'Amour." In *Petit Bestiaire*, the viewer is a third party to what s/he sees... "a direct formula of exchange" (Bellour 1997: 110).

The owl plays a prominent role in his work, and Marker even produced a television series in 1989 titled, *The Legacy of the Owl*, a thirteen-part series premised on Plato's symposium with the mythical owl embodying and guiding the viewer through key tenets of western philosophy. By contrast, his three-minute video, *An Owl is an Owl is an Owl* (1990), brings us close to real owls wherein Marker accentuates their unbreakable gaze using montage to construct framed close-ups of the diversity of owls in tandem with computer-manipulated distorted human voices repeating the word "owl" or the phrase of the video title – a sonic repetition that mirrors visual sequences – a sort of affirmation of the owl-ness of the owl [Fig. 9]. Recalling Gertrude Stein's famous 1913 line from the poem, *Sacred Emily*,³ the owl like the rose, is identifier of both the unique individual and the archetypal. A distinguished creature in western and eastern thought, associated with wisdom, knowledge, insight, memory, philosophy, and awareness of death, the owl underpins cultural memory but as a living creature, we know little of the subjective ways in which the owl experiences our shared world realities, let alone the unique subjectivity of the individual owl specimen. Yet again, that which has captured the human imagination about

.....
3 "A Rose is a Rose is a Rose". Gertrude Stein published this poem in the 1922 book *Geography and Plays*.

this bird has been stifled. The owl's most most-often nocturnal disposition and territorial nature are violated by a diurnal existence, a confined habitat, and inability to fly and hunt for prey. The owls remain silent in the strangeness of environment separation often with protracted life spans sustained by a diet of euthanized rats, which in this video are scanned with a sense of indifference. The alterity of owl is recorded by Marker in the acute exchange of gazes, "between two consciousnesses", or what philosopher Emmanuel Levinas describes as a condition where one "cannot fully know each other". Marker portrays that notion with the disquieting aural/visual effects in this film and the quick recording of the owls' steady gazes creating a sense of disturbance as the directed gaze of the birds is focused back on us as viewers; their comportment compact and still.

In structuring these videos, Marker has fashioned sound/image elements to achieve markedly different ends – from alignment to dissonances. He has been acknowledged as having defined a new form of comparison between image and sound which consists of bringing together two apparently disparate ideas and in their conjunction giving these films an unforeseen and often eloquent resonance (Porcile 1993: 16).⁴ André Bazin defined this method as "horizontal montage" where connections move from ear to eye in reverse direction of traditional reels (Lecoointe 2011: 100).⁵ In Bazin's words: "As a time embalming medium, cinema may represent the convergence of human and natural temporality, as well as human-animal mutuality when it shows the political truth which lies just beyond our powers of compassion" (Fay 2008: 50). Marker, as an engaged artistic practitioner, has proposed an ethical challenge in these works without an overt ideological leaning.

Marker's four-minute essay film, *Slon Tango*, was filmed in the Ljubljana Zoo in 1993, two years after Slovenia voted for independence from the Socialist Federal Republic of Yugoslavia [Fig. 10]. This en-

.....
4 François Porcile, quoted in François Lecoointe from "Images Documentaire 15," in Chris Marker Special Issue 19, 1993, p. 16.

5 See André Bazin, "Chris Marker: Lettre de Sibéria," in *France Observatoire*, 30, October 1958 and *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Cahiers du Cinéma L'Étoile, Paris 1983, p. 181.



Fig. 10
Still from *Slon Tango*, 1993.
Courtesy Films du Jeudi.

grossing meditation on a sole elephant in this zoo is also a mnemonic analogy to Marker's earlier participation in S.L.O.N., *La Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles*, an activist Parisian film collective formed in the era of Mai '68 supporting political rights from Viet Nam to Chile, and neatly translating to "elephant" in Russian, signaling his admiration for the legacy of Soviet filmmaking. Marker's still video camera records (without montage) the measured choreographic ambling of this individual elephant in a single taping, evoking the early filmmaking of the Lumière Brothers, but with a difference. While filming, Marker recalled that he had "thought about Stravinsky's *Tango*" and once in the studio he added the soundtrack (Desbarats 2018: 6). Yet, Marker also diverges from the early paradigm of the fixed frame by focusing in on the abrasion scar on the face of the elephant as it returns to its cell while the music continues for additional bars. As Carole Desbarats writes: "By reusing a technique dating from the beginning of cinema (the fixed frame with two cuts – the beginning and the end of the film), he makes us dream of the grace of an elephant and faces us with the plight of captive wild animals in a shot that combines political and moral reflection on the nature of cinema itself..." (ibidem). In parallel, with his choice of Igor Stravinsky's 1940 *Tango*, written while the composer himself was exiled in California, the contrast between a musical score is traditionally based on a coordinated embrace between two bodies is poignant. Stravinsky's own isolation and out of place-ness is analogous to the displacement of this lone creature. This film conveys weightiness in its visual and musical syncopation creating a

mood of world-weariness and melancholy. This tonal work based on the number four, accompanies the elephant's choreographic steps – forward and back; and a cross-over of its front legs, and then, back legs, begging the question, what is movement about? Film critic Tom McCarthy has pointed out this tango creates the effect of two dancers linked in an *abrazo* (McCarthy 2013: 152). Yet, how can we comprehend the incongruity of the elegant movements we witness with a sense that this animal has been broken, subject to the cruelty of a solitary life, especially given the extended family orientation of its species. Elephants are most closely associated with memory and known for expressing visible emotional sentiments, making this film even more heart-rending. Are we watching this animal reenacting touch remembered? After a brief exchange of gazes, she turns back towards her dismal enclosure.

Elephant isolation is one measure of how zoos have demonstrated pervasive apathy towards animals' physical and cognitive attributes and needs. This segment also again evokes a history of colonialism. The Asian elephant, in particular, and the title of this short leads us directly back to Marker's central role in film collective S.L.O.N. and its signature film *Far from Vietnam* (1967), a collaboration with Jean-Luc Godard, Agnès Varda, William Klein, and others. Their methods in these *Cinétracts* are evident in Marker's *Slon Tango*:

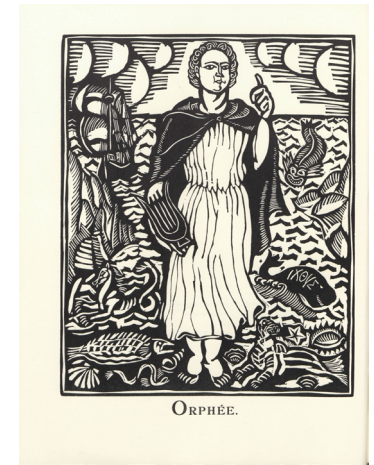
For the images, we have to 'feel' the rhythm; in terms of the proper impact of the image, its plastic relationship with that which precedes and follows it, the role that we attribute to it (information – commentary/punctuation, vibration). The sequence of images is a discourse, sometimes closely, sometimes distantly, to the ensuing discourse (Lecoite 2011: 96).

Filipa Ramos has written, "Zoos make animals visible. By exhibiting, editing, framing, and fixating on the living beings they detain, zoological gardens activate specific modes of looking and being looked upon, which transforms the status of the displayed animals and condition the ways in which they are dealt with and thought about" (Ramos 2019: 85). She further proposes that there is a corollary between live animal display and the film/video framing, present-

ing non-human animals as more than isolated object, but also an “event”. While zoos are designed to enable spectator observation of their living creature collections, there are also animals selected to entertain visitors, as we likely see in this short film, capturing a sort of “behind the scenes” take. Marker’s construction of this video appears themed on ideas of displacement, display, performance, confinement, and resignation along with the melancholic tone of Stravinsky’s tango is critically haunting. Specifically, we are witnessing the female Asian elephant, Ganga, born in the wild in 1975 and living on her own in Ljubljana since former President Tito offered the animal to the zoo in 1977, as Ramos has written. Ganga appears to be carrying out what are referred to as stereotypic behaviors commonly seen in a variety of animals experiencing confinement stress or compulsively rehearsing tricks geared to visitor entertainment. Ramos argues that Ganga is an in-between creature neither wild nor domestic, one displaced in myriad ways while undergoing a “life under continuous scrutiny” (ivi: 89). The limited space of the zoo compound enables Marker to “fit her body in the frame” (ibidem). This solo performance and seeming resignation of Ganga underscores her existence as one of controlled performativity and isolation from her own species.

As individual works, each of these videos convey a longing for knowledge and connection with Marker’s subjects and an awareness that these encounters are moments of poetic wistfulness. No matter what the geographic location of origin, human and non-human animal connections have been severed – by a physical space and the gap between possible communication. With the exception of *Chat écoutant la musique* and his sequence of commemoration of animal lives in Japan, which he described as an attempt “to repair the thread of time,” our human-non-human animal ecological soundness of a prelapsarian state has long ago been ruptured with our human exposure to a biodiverse environment narrowed to staged settings. Nora Alter has written that there are three interdependent aspects of Marker’s work that are apropos to these *courts métrages*. Marker has prioritized the audio-visual essay in his works and these poetic shorts are segments of a broader oeuvre in which themes and

Fig. 11
Raoul Dufy, woodcut, 1911. Illustration for *Le Bestiaire ou le Cortège d’Orphée* by Guillaume Apollinaire. Metropolitan Museum of Art, NY. Harris Brisbane Dick Fund, 1926.
© 2022 Artists Rights Society (ARS), New York.



images recur in relation to the chosen mediums he uses. Alter has further emphasized the pedagogical aspects of his work in which Marker puts himself at a site of learning where one is aware of how he is able to “read authentic images” rather than reinforce a strict ideological position. Finally, in Marker’s innovative use of sound and digital montage, his documentary essays are the product of artistic and experimental filmmaking (Alter 2006: 17).

Philosophic reflection on non-human animals in Western thought have long prioritized complex linguistic structuring as an affirmation of human status and with it, attendant control of animals broadly. Marker has focused his cinematic reflections within the domestic space and the zoo in these “video haiku.” By titling these separate short films *Petit Bestiaire*, Marker evokes ancient, medieval, and early modern worlds where natural science and human moralizing often merge, as well as the literary charm and memory of children’s books, an early introduction to the heterogeneity of endearing creatures. Marker’s childhood recollections are given visual form in his 1966 film essay, *Si J’avais quatre dromadaires* an homage to Guillaume Apollinaire’s poem of the same title in his book of poems, *Le Bestiaire ou le Cortège d’Orphée* [Fig. 11]. This four-line poem, *The Dromedary*, references the 16th century Portuguese world traveler Don Pedro d’Alfarubeyrais (Apolliniare 1980: 20). Guided by Orpheus, known for this ability to speak to fellow creatures in their

own language, he travels the realms of animals, insects, sea life, and mythic creatures as a poet of the world. Marker's parallel film essay is composed of black and white still photographs exploring vast geographic zones through the lens of animals, humans, art, history, and more, but importantly, he emphasizes the connections between animals and human; from an owl visage appearing on the face of Leonardo da Vinci's *La Gioconda* to the cats at the monastery of Mount Athos, as well as photos of seals, lions, prairie dogs, lions in zoos; he also highlights human animal relationships between horses, dogs, and cats by means of a non-verbal cues demonstrating closeness and affection. "Marker's camera treats all subjects in front of his lens without differentiating between humans, statues, animals, landscapes, architecture or signs." (Alter 2006: 59). They are filmed as equals-companions and guides. In Marker's words:

And always the animals
 From each trip
 You bring back a gaze
 A pose
 A gesture
 That points to the truest of humanity
 Better
 than images of humanity itself (Marker 1998).⁶

Marker turned to computer technology for the project commissioned by the Centre Georges Pompidou in 1990 with his installation titled *Zapping Zone: Proposals for Imaginary Television*, for the exhibition *Passages de l'Image* [Fig. 12]. This multi-media production is composed of 20 monitors on which computer-generated images and sound providing the spectator with "space enabling a zap in the zone." (Bellour 1997: 190). Raymond Bellour describes the work as follows: "A waste disposal of history and its utopias." As a viewer, one is able to "zap" into a thematic zone resulting in a non-linear "disorganization" of visual and sound fragments wherein Marker's oeuvre is reimagined. *Chat écoutant la musique* was composed for

⁶ Chris Marker, quoted from *Immemory* (1998) in *Chris Marker Staring Back*. Columbus, OH: Wexner Center for the Arts at Ohio State University, 2007, p. 126.



Fig. 12
 Chris Marker, *Zapping Zone* (Proposals for an Imaginary television).
 Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/
 Philippe Migeat/Art Resource, NY.

this work with two zones dedicated to owls and a graphic elephant engages with the history of western art leading the viewer through memory museum. This ambitious project displays the arc of Marker's works yet allows the spectator agency to engage with the images overall or to "zap" into the work on a single screen. With live animals that he filmed over his career and digital equivalents of his totem beings; his work constitutes a technological equivalent of Apollinaire's "book of the future." Apollinaire imagined the growing significance of film and photography as an art medium gaining more significance over static images in this essay and did so by evoking enchantment in medieval legends in "The New Spirit and the Poets" (1918); new mediums enabling "the entire world, its noises and appearances, the thought and language of man, song, dance, all the arts and all the artifices...the poet will have a freedom heretofore unknown." Likewise for Marker, many decades later, it was technological advance that would increasingly sideline modernist advances in film and photography as computer technology and image software expanded the scope and possibilities of still or moving image making. Working much like memory in its non-linear re-collection

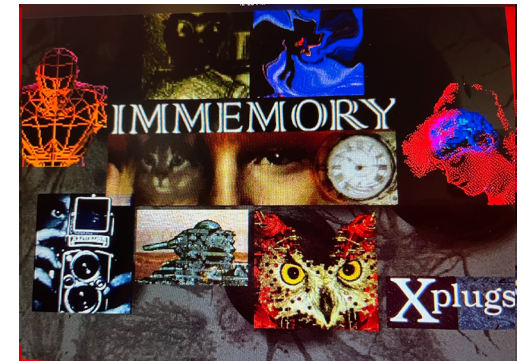
of images, sounds, and geographies, Marker presents the spectator with the vast array of his work and that of other artists and poets composed and recomposed within the sprawling sensorially driven excavation of images – past and in the imagined future. The monitors mesh the analogue realm with digital spaces enabling the spectators to select his/her own images. One may even take part in the evolution of images (Van Assche 1997: 5). The relationships and digressions enabled through images, sounds, and words create an archive of memories, and for Marker, he is probing “memories of the future” (Bellour 1997: 190) as they are projected from a past and conceptualized as zones, designated fields or in-between spaces. This art of “rapprochement” of layers of past memories and imagined pathways and combinations these fragments are generative image banks of thoughts and sensations (Roth 1997: 52). Marker’s *Petit Bestiaire*, rendered simply and poetically, in the manner of early filmmaking, is embedded here as personal memory and artefact projected from past to future. The exchange of gazes between himself and those of his animal subjects leave intact the partition separating human and non-human animal subjectivities but he provides visual zones in which to imagine those rich possibilities of the future (ibidem).

Memory is the overarching theme of his multi-media CD-ROM commissioned by the Pompidou Center in 1998 titled, *Immemory* [Fig. 13]. In these later museum projects, one sees the intertextuality of Marker’s works as images and texts migrate across his multi-media platforms. Likewise, in Marker’s photobook *Le Dépays* (1982), he quotes cinematographer Andrei Tarkovsky: “We do not move in one direction, rather we wander back and forth, turning now this way and now that. We go back on our own tracks...” (Marker 1982).⁷ And, so it is with *Immemory*, in which the viewer navigates an expansive “book” of images, texts, and sounds or what van Assche has described as his “imaginary museum” (van Assche 1997: 5). Guided by a graphic representation of his cat, *Guillaume-en-Égypte*, the viewer can navigate this multi-media programs that can unfold

⁷ Marker quoting Andrei Tarkovsky in his photobook on Japan titled *Le Dépays*, Herscher, Paris, 1982.

Fig. 13

Chris Marker, *Immemory*, Ressource électronique [avant-propos de Christine Van Assche], CD-Rom, 1998. Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée National d’Art Moderne, Paris.



in a linear manner opening up feature films such as Hitchcock’s *Vertigo* and literary texts including Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland*, with its communing legion of non-human encounters and guides, or encounter rhizomatic pathways that extend in full for a number of hours.

Immemory, or what Marker called “impossible memory” constitutes a series of seven zones with the area *Poetry* devoted to his favored animal beings in analogue and digital forms. Laurent Roth has described Marker’s “fusion of time, the dislocation of places, the climax of identity” as a wish for “simultaneity”, which he himself describes as “Edenic” (Roth 1997: 53). While simultaneous moments of occurrences in different places happen, perception of these shared instances depends on the individual observer’s frame of reference. Notably, these concepts are core in his productions aiming to prompt questions with visual/aural images and films that transcend linear time and places yet maintaining a recognition of the enigma of non-human sentient beings, via the gaze – an acknowledgement of looking back. And the questions raised in these instances holds seeds of a re-imagining and change in future understanding.

Bellour writes that there are two types of memory in Marker’s work: local/temporal and ineluctable. It was via travel that Marker built his visual memory documented in his extensive number of productions and erudite writings. *Immemory* is constructed to give agency to these memories in an open-ended framework. As Thomas Tode has written about Marker, the choice of a multi-media platform is analogous to the working of memory. “In *Immemory*, he approaches, in a

novel way, the question of how certain key images of one's memory can be moved instantly into ever new constellations" (Tode 2005: 83). In Marker's words: "The aim of this project is to give a tour through the private repository of an individual, to give each user the opportunity to put together, with the help of the computer, their own geography book – chosen by themselves, or left to the random choices of the program." He proposes here that memory is not only fluid but crosses between the personal and geographically specific to an expansive field of images, sounds, and connections that is inclusive of human and non-human beings. As he put it, "Welcome to Memory or what I call it: *Immemory*." His avatar *Guillaume-en-Égypte*, is again the "guide" through this CD-ROM and Marker has identified himself with the curious elephant child in Rudyard Kipling, *Just So Stories* (1902). This project manifests the probing of a relentless traveler, Marker himself, now constructing a virtual memory travelogue integrating human-non-human animal experiences, and an often-humorous return to childhood experience, imagination, and wonder: "And then, one fine day, I was there. One is seldom able to walk into a picture of one's childhood" (Marker 1956).

The eye of the camera lens itself may unleash images and sensations from that unconscious tunneling systems of minds to allow for the "future of the past to come into focus", a recuperation of something lost, a space of exchange that human attachment to language has eviscerated (Fay 2008: 53). Marker's *Petit Bestiaire* are poetic anchors in this technological space, appearing in the flux of trans-temporal and trans-spatial fields, a memory prompt where the limitations of human knowledge of animal alterities remains and a reminder of the possibility of awareness of shared interrelations. In Jennifer Fay's study of Bazin's post-humanist cultural criticism, she argues that film provides the viewer with a "surplus of detail" that eludes momentary apperception. By considering Walter Benjamin's notion of the optical unconscious apropos Marker's *oeuvre* in this case, we may experience a return of the image's force and with it, a resonance of memory connected to the actuality we are observing. It is via the screen that animal alterity is projected, and this theory of projection is one that may foment exchange and empathy. Marker's

incisive attention to his non-human animal subjects invites viewers to recognize his subjects' alterities while raising questions about human capacity for reciprocity. As Fay writes apropos the possibility of intersubjectivity, we might "invest in animals their capacity to return the gaze and feel ourselves seen." an investment in our human ability to look back (ivi: 55). It is this investment that we can see in Marker's films with non-human animals where he proposes an *égalité du regard*.

BIBLIOGRAPHY

- ALTER N. M. (2006), *Chris Marker*, University of Illinois Press, Chicago.
- APOLLINAIRE G. (1911) in *Bestiary or The Parade of Orpheus*, David R. Godine Publisher, 1980, Boston.
- ARGENT H. K. (2016), "The Equality of the Gaze: The Animals Stare back in Chris Marker's Films", in *Film Philosophy*, 20, 2-3, pp. 236-247.
- ASSCHE C. van (1997), "Avant-Propos," in *A propos du CD ROM de Chris Marker*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Ead. (2014), "Chris Marker: the Time of the World", in *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Gallery, London, pp. 7-12.
- BELLOUR R. (1991), "Chris Marker", in *Passages de l'Image*, Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona, pp. 190-194.
- Id. (1997), "The Book, back and forth", in *A propos du CD ROM de Chris Marker*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Id. (2014), "Marker Forever", in "Chris Marker: the Time of the World" in *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Gallery, London, pp. 70-75.
- BURT J. (2008), "Morbidity and Vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and Animal Film Imagery", in *Configurations*, 14, pp. 157-179.
- COOPER S. (2008), *Chris Marker*, Manchester University Press, Manchester.
- Ead. (2010), "Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary", in *Studies in French Cinema*, 10:1, pp. 57-68.
- FAY J. (2008), "Seeing/Loving Animals", in *Journal of Visual Culture*, 7:1, pp. 41-64.
- FORMAN M. (2009), "Voyeurizing the Voyeurs: An Analysis of the Gaze of the Nonhuman Other in the Chris Marker's Film *Sans Soleil*," M.A. Thesis, University of Alabama, Alabama.
- HORAK J.-Ch. (1996), "Chris Marker's Reality Bites", in *Aperture*, 145, pp. 60-65.
- LECOINTE F. (2011), "The Elephant at the end of the World: Chris Marker and Third Cinema", in *Third Text*, 25:1, pp. 93-104.
- LUPTON C. (2005), "Chris Marker: The Art of Memory", in *Film Studies*, 6, pp. 46-48.

- MARKER C. (1997), "Lettre au chat G...", in *CD_ROM Immemory*, Centre Pompidou, Paris.
- Id. (2007), *Staring Back*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Id. (1952), "Le Chat est aussi une personne", in *Esprit*, 186, pp. 78-79.
- "Marker Memoire" (1998), in *Images Documentaires*, 31, pp. 75-85.
- MC CARTHY T. (2013), "That Strange Elephant", in *Artforum International*, 51:5, p. 152.
- POURVALI B. (2004), *Chris Marker*, Cahiers du Cinema, Paris.
- RAMOS F. (2019), "Looking at Animals", in GARCIA T., VINCENT N. (edited by), *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, ECAL/University of Art and Design Lausanne and Sternberg Press, Lausanne, pp. 85-92.
- ROTH L., "A Yakut With Strabimus", in *A propos du CD ROM de Chris Marker*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- TODE T. (2005), "Film - That was so Last Century! Chris Marker's CD-ROM *Immemory*", in *Film Studies*, 6, pp. 81-86.
- WOLFE C. (2003), "In the Shadow of Wittgenstein's Lion: Language, Ethics, and the Question of the Animal", in CARY W. (edited by), *Zoologies: The Question of the Animal*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 1-57.

SITOGRAPHY

- DERRIDA J. (2002), "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)", in *Critical Inquiry*, 28:2, pp. 369-418, <https://www.jstor.org/stable/1344276>. Accessed 24 July 2019.
- DESBARATS C. (2018), "Imaginary Meccano: Chris Marker's Playful Aesthetics", in *Esprit/Eurozone*, pp. 1-8, <https://www.eurozine.com/imaginary-meccano-chris-markers-playful-aesthetics/>. Accessed 5 May 2022.
- MARTIN A. (2008), "Chris Marker: Notes in the Margin of His Time", in *Cinéaste*, 33: 4, pp. 6-9, <https://www.jstor.org/stable/41690692>. Accessed 30 July 2019.

CATERINA LAQUINTA (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano NABA)
**Appunti per un bestiario femminista. Clemen Parrocchetti
 artista oltre il divenire-animale**

Clemen Parrocchetti: divenire-donna, divenire-animale...

Artista dalla creatività fuori dagli schemi e dalle tendenze, Clemen Parrocchetti (1923-2016), insieme a molte artiste della sua generazione, intraprende un percorso irregolare rispetto alla propria epoca. Tutta la sua attività artistica è, infatti, scandita da un tempo personale in cui il processo autobiografico, slegato da un tempo storico e lineare, ha la capacità di riconnettersi a piani intergenerazionali e transnazionali in grado di rendere significativo il suo lavoro in epoche e contesti apparentemente lontani.¹

Considerata l'occasione di questo contributo in cui si intende focalizzare l'attenzione sulla produzione artistica di Parrocchetti degli anni Novanta e Duemila, bisogna inoltre considerare che questo corpus di opere, seppure ancora totalmente inedito, conferma tale posizione laterale e allo stesso tempo riconoscibile dell'artista. Si tratta, infatti, di lavori leggibili in relazione alla produzione dell'artista dei primi anni Settanta, quando con la consapevolezza maturata in ambito femminista Parrocchetti connota irreversibilmente la sua pratica artistica.

¹ Per una panoramica sull'attività artistica di Clemen Parrocchetti dal 1969 al 1989 si veda: laquinta C. (2019), "Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti", in *Palinsesti*, vol. 8. <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/826/816> (consultato il 13 giugno 2022). Due recenti mostre hanno inoltre contribuito al riposizionamento storico dell'artista: *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, a cura di Marco Scotini e Raffaella Perna (Milano: FM Centro per l'arte contemporanea, 2019). Cat. (Milano: *Flash Art*, 2019) e *Archivi Ribelli* a cura di Sofia Gotti (Vigiano Biellese: Villa Era, 2020).



Fig. 1
Clemen Parrocchetti, *Cintura di Castità - Occhio alla mercificazione n.2*, 1978, tessuto, gommapiuma e tecnica mista su lastra d'alluminio, 61x36x5,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.

Nel 1973 la presa di coscienza del femminismo la porta a stendere un breve manifesto, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, cucito con filo rosso su una piccola lastra di metallo, in cui denuncia il ruolo della donna nella vita sociale rivendicandone implicitamente anche la posizione nel conteso artistico e culturale. Successivamente, tra il 1974 e il 1978, realizza sculture e assemblage in tessuto allineate a questa posizione, opere che lei stessa definisce "oggetti di cultura femminile" [Fig. 1] e che diventano, in seguito, ricami su grandi tele di iuta grezza. In questi lavori compaiono occhi, bocche, seni e vagine – mai volti o corpi interi – realizzate in gommapiuma e rivestite di tessuti morbidi ed elastici, coperti da fili e spilli: rimandi a parti anatomiche di un corpo frammentato ma significativa, incompleto e allo stesso tempo eccedente.

Parrocchetti individua, così, nella tecnica del rammendo, del ricamo e delle applicazioni tessili il punto di svolta per tentare di sovvertire, almeno in parte, il lavoro domestico mostrando le infinite possibilità di un fare artistico femminista e emancipato che annulla e riabilita allo stesso tempo quel fare, contestando lo stato di subordinazione della donna.

Nel 1978 si unisce al Gruppo immagine di Varese e ad altre artiste italiane per confermare in modo sempre più corale e allargato un'esplicita denuncia dei ruoli domestici che limitano e bloccano il percorso esistenziale della donna. Partecipa con queste artiste ad una serie di mostre e altre attività tra le quali anche la XXXVIII Biennale di Venezia.

Gli anni Ottanta, nonostante il raffreddamento di molte pratiche artistiche che in Italia si erano mosse su un terreno sociale e politico, sono segnati per Parrocchetti dall'uso della materia tessile. Tra il 1982 e il 1985 realizza grandi ricami su tela leggera in cui, da una parte, permane la dimensione della denuncia attraverso la parola ricamata, mentre dall'altra riappare l'immagine della donna questa volta in una versione "femminilizzata" di alcuni miti classici.

Arrivata alla metà degli anni Novanta, Parrocchetti si riconnette, dopo quasi trent'anni, alla pittura e, con un atteggiamento più meditato e introspettivo, rivolge la sua attenzione al mondo degli animali e all'autoritratto.

Il presente contributo intende mettere a fuoco proprio quest'ultima fase del lavoro di Parrocchetti, affrontando le ramificazioni di una ricerca che, se non risponde a un percorso in linea con tendenze e stili, si aggancia in modo sorprendente ad alcuni dei termini più interessanti del dibattito tra arte e animalità proprio a partire dal tema autobiografico: la problematicità legata alla costruzione dell'immagine dell'animale in rapporto a sé stessi; la possibile definizione dell'animale come soggetto sociale ed ecologico, e i processi di trasformatività, metamorfosi – diremmo oggi interspecismo – che riguardano il mondo degli antropodi e dei microrganismi. Temi che, considerata l'estensione del percorso dell'artista, si sono risolti in una produzione inedita di disegni e pitture, una lungimirante e articolata scansione di possibilità da leggere come una raccolta di dati e appunti che, partendo dal femminile, si riconnettono a identità non umane con aperture che vanno dal simbolico al biologico all'interno di una personale visione del mondo.

Storia di un incontro annunciato²

In un piccolo e misterioso disegno del 1997, *Micol vola con le meduse*,³ Parrocchetti rappresenta il suo cane Micol in volo fra tre grandi meduse di colore rosa carne. Queste, sovradimensionate rispetto al piccolo e sottile corpo dell'animale che si libra al centro della composizione, si sovrappongono in un fluido groviglio di linee dove i confini dell'uno sono ridisegnati e contenuti in quelli delle altre.

Parrocchetti dà vita così ad uno dei più anomali incontri interspecie, quello tra canidi e cnidari.

Queste due specie, infatti, non condividono nulla, non comunicano tra loro in nessun modo, differenziandosi anche in relazione all'essere umano: laddove con i primi si generano forme di domesticazione, con i secondi questa attività è impossibile.

Ciò che possiamo affermare con sicurezza è che, se la presenza del cane nel disegno dipende dalla vicinanza fisica di quest'ultimo all'artista, quella della medusa è apparentemente meno chiara e stimola la ricerca di un richiamo di questa figura nella precedente produzione dell'artista. In questa prospettiva possiamo indicare senza dubbio una coppia di opere realizzate da Parrocchetti intorno alla metà degli anni Ottanta

2 Le opere (disegni, dipinti, ricami) citati in questa e nelle successive sezioni sono conservate parzialmente esposte presso la sede dell'Archivio Clemen Parrocchetti (Cantalupo Ligure, AL) o presenti in collezioni private. Pertanto si tratta di opere inedite non pubblicate e non esposte al pubblico se non in alcune occasioni di cui si darà eventualmente conto in questa sede. Laddove non specificato sarà da intendersi che le opere non sono visionabili perché conservate in collezioni private o se presenti nella sede dell'Archivio visibili secondo la regolamentazione stabilita da quest'ultimo. La citazione di tali opere all'interno di questa pubblicazione nasce da un lavoro di studio e primo inventario della produzione dell'artista ad opera dell'autrice di questo saggio avvenuta tra il 2018 e il 2019.

3 Nel 1997 Clemen Parrocchetti elabora altri disegni simili a *Micol vola con le meduse*. Tra questi ricordiamo i dipinti *Capriola*, 1995 [Fig. 2]; *Spettacolo*, 1995 [Fig. 3]; *Gioco*, (1995); *Vita da cane* (1994); *Ninna nanna per Micol* (1994), *Cave canem!* (1994) conservati presso la sede dell'Archivio e ancora i disegni *Micol vola attorno alla Torre Velasca* (1996); *Micol vola nei paraggi del Duomo* (1996); *A suon di musica nei paraggi del duomo* (1997) *Diario d'estate: luglio - Micol vola in Engadina* (1996) *Micol vola a suon di musica* del 1997, *Le scale di Micol* 1997 *Micol vola nel porticciolo* (1996), collocati in collezioni private.

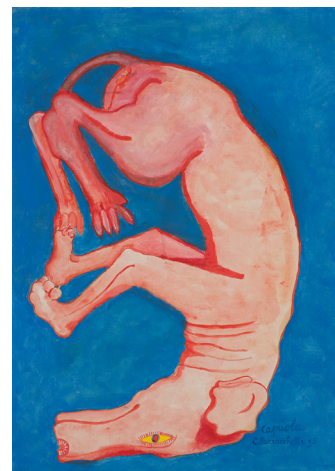


Fig. 2
Clemen Parrocchetti, *Capriola*, 1995, acrilico su tela, 101x73 cm.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a sinistra).



Fig. 3
Clemen Parrocchetti, *Spettacolo*, 1995, acrilico su carta tela, 74,5x101 cm.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a destra).

della serie già citata e dedicata ai temi della mitologia classica. Si tratta di due grandi ricami su velluto scuro del 1984: *Chioma di Berenice n. 1* [Fig. 4] e *Costellazione Chioma di Berenice* [Fig. 5], ispirate al mito della regina cirenaica la cui chioma venne trasformata in corpo celeste a seguito di un voto.

Nella prima delle due opere appare una coppia di applicazioni in tulle: una, rossa, dentro cui è posizionato un agglomerato di fili colorati e l'altra, azzurra, riempita da una doppia treccia di fili arancioni e rossi che ricordano lunghi capelli.⁴ L'altro ricamo, *Costellazione Chioma di Berenice*, presenta, invece, un solo elemento circolare al

4 Questi ammassi di fili non cuciti ma applicati su tessuto ricorrono in altre opere realizzate da Parrocchetti negli anni Ottanta sul tema dei miti. La piccola treccia presente in *Chioma di Berenice* rimanda infatti ad un'altra opera realizzata nel 1984, *Miti al femminile*, in cui le figure di donne sono ispirate alla figlia più piccola dell'artista, allora poco più che adolescente dai folli capelli rossi.



Fig. 4

Clemen Parrocchetti, *Chioma di Berenice n.1*, 1984, ricamo, filo, paillettes tulle su velluto, 106X222 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 5

Clemen Parrocchetti, *Costellazione Chioma di Berenice*, 1984, ricamo, filo, paillettes tulle su velluto, 106X222 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).

centro del quale si dispiega, da un lato, una piccola massa di fili rosa, e dall'altra una fettuccia in tulle scuro.

L'impiego di una materia tessile tanto leggera e trasparente quanto più spessa, compatta e brillante aggiunge un carattere di ambiguità alle composizioni e lascia facilmente associare queste forme a cellule, ovuli, cefaloidi in formazione sospesi in uno spazio amniotico e primordiale, accompagnati da filamenti che ricordano scie lumino-

se, tentacoli, pelurie, schiume.⁵ Corpi, si potrebbe supporre, vicini a quelli delle meduse, multiformi organismi in potenza che “vivono in un feedback continuo con il contesto rispetto al quale si aggiustano un po' come fanno le forme di vita artificiale emergente” (Timeto 2020: 180) e che, come sostiene Haraway, sono “esseri liminari” come il ragno o il pesce e “passano su e giù attraverso regni diversi incluse vita e morte” (ivi: 181).

Accanto a queste potremmo aggiungere un'altra piccola serie di sette ricami senza titolo, realizzati nel 1991 su tessuto di cotone bianco, in cui Parrocchetti sembra proporre un avanzamento in chiave più astratta di questa specie di “medusa” in trasformazione: grovigli da cui si dipanano filamenti e linee, con piccoli elementi sferici [Figg. 6-7-8].

Dalla descrizione di un anomalo incontro tra cani e meduse si è giunti così alla natura di un incontro ben più significativo: quello di Parrocchetti con l'animale.

Ciò che Parrocchetti propone in queste opere è, di fatto, un progressivo spostamento di immaginario così come molte altre artiste e critiche femministe della sua generazione, che intuirono nel dominio patriarcale non solo la sottomissione a questo del genere femminile, ma anche del mondo naturale. Una posizione che negli anni Novanta si afferma come una totale revisione della formula ontologica binaria tra umano e animale da intendersi qui come “dato”⁶ e che sarà da fondamento all'eco-femminismo secondo un “principio di animalità radicale che porta il maschile e il femminile oltre la dimensione dell'umano” (ivi: 187).

⁵ Si potrebbero aggiungere alle immagini suscitate da questi filamenti anche quelle scie che fuoriescono dalle *Femme maison* realizzate tra 1945 e il 1947 da Louise Bourgeois o come lei stessa li definisce i suoi *pensées-plume* (“pensieri-piuma”). Si veda Subrizi 2012: 112.

⁶ Tali indagini confluiscono in un campo di studi denominato “animal turn” nato dal movimento per i diritti degli animali lanciato dal filosofo australiano Peter Singer nel 1974 con il testo *Animal Liberation*. Fa capo a questo settore una sostanziosa bibliografia che spazia dalle arti alle scienze sociali e alla teoria femminista e che si interroga sulla divisione del mondo tra umano e non umano in cui sono fondamentali i testi di Gilles Deleuze e Félix Guattari, Donna Haraway, Jacques Derrida.



Figg. 6-7-8

Clemen Parrocchetti, *Senza titolo*, 1991, ricamo con filo, pailletes e acrilico su tela, 200X90 cm (serie di 7).

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.

Dal primo autoritratto in poi, divenire-altro

John Berger, attraversando in un suo testo una parte del dibattito che riguarda il rapporto tra umani e animali (Berger 2019: 46), sostiene che questi ultimi sono “una fonte inesauribile di immagini”. La loro rappresentazione è qualcosa da cui l'umanità non può prescindere fin dal mondo preistorico: “il primo soggetto della pittura fu l'animale. Probabilmente il primo materiale della pittura fu il sangue animale” (Berger 2016: 27).

Se la rappresentazione è frutto dello sguardo umano, nel caso di quella degli animali potremmo chiederci a quale livello di reciprocità questa possa avvenire. Perché l'essere umano osserva gli animali? Forse per definire la propria unicità di specie?

Una risposta a tali quesiti si può sviluppare spostando il dibattito sulle pratiche artistiche e sul pensiero di matrice ecologico-femminista che si estende, oggi, alle questioni legate all'animalità.⁷ Come afferma Emily Clark in uno dei saggi che compongono l'ampio e articolato

⁷ Si rimanda ai testi citati in bibliografia di Marti Kheel, Greta Gard, tra le ecofemministe e animaliste maggiormente note.

numero monografico della rivista *Hypatia* “Animal Others”, “animal studies needs feminism and feminism needs to take animal studies and speciesism seriously” (Clark 2012: 518).

Il femminismo aveva riconosciuto la posizione marginale e l'oppressione sociale e politica della donna proprio a partire dal corpo e dalla sua essenza e in questa direzione le artiste avevano cercato di rendere visibili queste differenze. Parrocchetti, ad esempio, aveva guardato il corpo ingabbiato nell'attività domestica e proprio attraverso questa aveva raccontato l'oppressione del soggetto femminile: il corpo così frammentato poteva diventare, per eccesso, un corpo collettivo e, perché no, forse anche animale.

All'inizio degli anni Novanta, dopo un periodo di chiusura interiore a causa della perdita di alcuni cari, Parrocchetti sembra essere rianimata dall'arrivo del cane Micol e riprende l'attività artistica soprattutto grazie al disegno e alla pittura.

La presenza del cane nella vita dell'uomo, ma soprattutto il fenomeno di domesticazione che ne è seguito, è storia nota al punto che i cani sono diventati veri e propri “soggetti sociali” vincolati allo stile di vita della classe borghese e bianca. Sottolinea Harriet Ritvo come nel XIX secolo sagacia e intelligenza fossero ritenute doti comuni sia ad animali che a servitori.

In the nineteenth century, for example, as now, some pets really did belong to human families in all but the narrowest biological sense. At the other end of the affective scale, the relationships between some working animals and their owners strongly resembled the relationships between some human laborers and their employers. The docility and loyal devotion of dogs and horses were praised in terms equally applicable to human servants (Ritvo 2007: 120).

Le serie di opere inedite che Parrocchetti dedica al cane Micol, oltre ai lavori citati nella seconda sezione, aprono un interessante scenario sul coinvolgimento del cane nella vita dell'artista, innanzitutto perché proprio accanto all'animale Parrocchetti inizia a ritrarsi per la prima volta: a mezzo busto, con il volto in dissolvenza rispetto al muso del cane e con il cane in primo piano nella tipica postura seduta sulle zampe posteriori, mentre gli avvolge il corpo con il braccio (*Io Micol*



Fig. 9

Clemen Parrocchetti, *Io, Micol*, 1994, acrilico su tela, 103x78 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a sinistra).

Fig. 10

Clemen Parrocchetti, *Io, Micol*, 1995, acrilico su tela, 100x75 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a destra).



del 1994) [Fig. 9].

In un dipinto della prima serie, *Io, Micol* del 1995 [Fig. 10], il corpo dell'animale disegna con il mezzo busto dell'artista una linea continua, la spalla dell'uno corrisponde a quella dell'altra, mentre la parte del capo è definita da una compenetrazione dei due volti dove permane la riconoscibilità anatomica di ciascuno: un'immagine doppia ma inestricabile che sembra ripresa durante un processo di messa a fuoco. Cane e padrona sono tenuti insieme da un elemento centrale per l'equilibrio della composizione: l'occhio sinistro dell'artista, più grande e più chiaro del destro, è delimitato da una forma circolare che sembra non appartenere né al corpo dell'una né a quello dell'altra. L'uso della trasparenza, inoltre, qui ha un ruolo significativo: nessuna delle due figure domina sull'altra ed è come se questo delicato equilibrio inneschasse la possibilità di molteplici combinazioni tra donna e

animale nell'atto di diventare altro da sé, qualcosa di più forte della metamorfosi, un espandersi molecolare, un divenire che è animale ma anche donna e anche altro (Deleuze, Guattari 2003: 353-354). È possibile che l'artista abbia avuto bisogno di questa immagine per accedere ad un riconoscimento identitario in un determinato momento della sua vita? Che sia in gioco nell'autoritratto anche un intento autobiografico? L'enfasi posta sull'occhio dell'artista può indicare la dinamica dello sguardo tra soggetti umani e animali? Nella serie di autoritratti *Io, Micol* possiamo affermare che Parrocchetti intraprende un lavoro in cui il tema della sottomissione femminile si è evoluto nell'ascolto di un tempo personale capace di ristabilire il rapporto con l'umano attraverso l'animale, ma oltre la sua domesticazione.

Questa idea di autoritratto rievoca, da una parte, quell'idea di un tempo autobiografico vissuto da Carla Lonzi in risonanza con la stesura del *Diario* in cui inverte il tempo lineare per un tempo che è il riflesso di un vivere e pensare "autocoscienziale" (Boccia 1990: 7; Subrizi 2021: 25); dall'altra, ricorda quella necessità di rispondere al "chi sono" di Jacques Derrida attraverso il rispecchiamento del suo sguardo in quello dell'animale. Il filosofo osservandosi nell'imbarazzante condizione di trovarsi nudo davanti a un gatto afferma: "l'autobiografia è incominciata a questo punto" (Derrida 2020: 100), dove, inoltre, le cose si complicano per l'autore con l'immaginario irrompere sulla scena di un soggetto femminile che infrange l'esclusività dello sguardo binario uomo-animale.

Si chiarisce così che le categorie universalizzanti che indicano "l'animale", "la donna" e "l'altro", servono solo per assicurare il primato del soggetto maschile come rappresentativo del soggetto umano.

D'altronde la violenza fatta all'animale comincia, egli dice, proprio con tale pseudo-concetto, 'l'animale', parola usata al singolare, come se tutti gli animali, dal verme allo scimpanzè, costituissero un insieme omogeneo al quale si opporrebbe, radicalmente, 'l'uomo' (Derrida 2020: 30).

Questi lavori di Parrocchetti che innestano volto umano e animale in una stessa effigie toccano per certi versi la serie *La mucca pazza*, avviata da Carol Rama nel 1996 in concomitanza con la diffusione

della notizia di una epidemia che in quel periodo stava colpendo le mucche fino alla morte. Carol Rama affermava in un'intervista con Corrado Levi e Filippo Fossati che "questo dramma che c'è stato sulla mucca pazza, mi ha fatto lavorare in modo straordinario. Anche perché ho talmente interpretato la cosa [...] che la mucca pazza sono io..." (Subrizi 2021: 96).

Anche nelle prime opere di Birgit Jürgenssen si notano assonanze con il lavoro di Parrocchetti nel trattare l'animale, in particolare attraverso due sue tipiche modalità: "animalizzare l'umano" e "antropomorfizzare l'animale", in cui l'idea e l'immagine di animalità coincidono in una forma di alterità interna e non rispetto all'essere umano (Solomon-Godeau 2018: 195). L'artista austriaca utilizza questa doppia tendenza fin dai suoi primi lavori, ad esempio in *Housewife*, un disegno del 1973, una donna in abiti da lavoro domestico si arrampica su una gabbia con il volto e le mani feline, mentre le fa da contraltare *Elsa*, sempre del 1973, una donna irsuta nuda accompagnata da un puma, entrambi abitanti di un paesaggio inospitale. Si potrebbe anche citare una più recente serie di disegni del 2019 in cui l'artista brasiliana Rosana Paulino introduce riferimenti che intersecano la storia personale con la storia del suo paese d'origine e della tradizione yoruba, mostrando con *Bùfala*, un bufalo trasformatosi in donna con occhi sanguinanti, labbra segnate e lingue sporgenti. Un'immagine che, sostiene l'artista, espone un'idea di donna che non può essere costruita e riconosciuta all'interno dei confini occidentali.

Come si vede, è un rapporto, quello tra donna e animale, i cui termini "sembrano congiungersi su una soglia fragile, senza trovare equilibrio e rimanendo nella condizione di un'oscillazione identitaria" (Subrizi 2021: 95). La scoperta di un mondo animale in cui le differenze e il canone possono essere ripensati spinge Parrocchetti, come anche le artiste citate, ad arricchire la propria produzione di immagini che hanno l'obiettivo di individuare nell'animale un altro momento, dopo il femminismo, in grado di attribuire complessità e, allo stesso tempo chiarire un rapporto non esclusivo col mondo.

Trame, rivolte e alleanze

Nel 1998 l'attenzione di Parrocchetti viene catturata da un evento che, pur nella sua ordinarità, le svela un mondo di creature tanto invisibili quanto presenti nella vita degli esseri umani: estraendo alcuni abiti dal suo armadio li trova fortemente danneggiati dall'intervento delle tarme.⁸ Non è il fatto in sé a turbarla particolarmente, ma l'esistenza di questi piccoli esseri viventi dal comportamento distruttivo e apparentemente inattaccabili, imprevedibili e imprevedibili. Da quel momento Parrocchetti inizia un lavoro intenso di ricerca su questi e altri insetti: si reca presso la Biblioteca Sormani di Milano per recuperare manuali di storia naturale e testi di zoologia, ne fotocopie delle sezioni, soprattutto quelle con le riproduzioni anatomiche degli insetti, annota, trascrive considerazioni e definizioni sulle diverse specie.

Dopo l'incontro con l'entomologo del Museo di Storia Naturale che gliel'ha mostrò "così com'erano bruttine, grigette, piccolissime, invisibili", iniziò a riprodurle attraverso il disegno in scala sempre più grande seguendo disegni scientifici. Realizza due disegni a china su carta, *In picchiata nei panni* del 1997, a cui seguiranno altre due opere, *Tinea Pellionella Tarma della lana Lepidotteri-Tineidi* e *Tinea Pellionella Tarma della lana* del 2000, in cui sotto la figura della tarma è rappresentato un lembo di tessuto.

Successivamente sostituisce al disegno elaborazioni in tessuto: "con garza e fil di ferro e rame ne costruii alcune [*n.d.r.*], abbastanza vezzose [*n.d.r.*], e accattivanti e le infilai in una specie di involucro di perspex [...] così per una specie di legge di contrappasso non avrebbero più potuto fare danno, imprigionate com'erano" e ancora, "finalmente innocue e racchiuse, quasi per una legge del con-

8 Il racconto di questo evento e le riflessioni che ne sono seguite è trascritto a mano dall'artista su pagine bianche non numerate tra il 2000 e il 2003. Questi documenti, inediti, sono stati raccolti dall'artista stessa e si sono resi così disponibili per un primo studio da parte dell'autrice di questo contributo. Tali documenti non consultabili in quanto ancora in fase di inventariazione presso la sede dell'Archivio. Tutte le citazioni dell'artista che seguiranno nella sezione sono state estratte da questa raccolta di documenti dunque riportate solo tra virgolette senza indicazione della fonte di riferimento.

trappasso, in una specie di guaina per cappotti che mai più potrete mangiare!" [Figg. 11-12].

Si tratta di sculture composte da un contenitore in plexiglass trasparente dalla forma trapezoidale all'interno del quale sono posizionati degli *assemblage* in stoffa in cui un piccolo corpo oblungo imbottito fa da sostegno alle grandi ali che si dispiegano nello spazio, sfoggiando la trama di fili dai colori chiari e brillanti, mentre al di sotto di ogni scultura viene posizionato un brandello di stoffa, salvato dal rosicchiamento dell'insetto. Il vero "contrappasso", come dice Parrocchetti, non è solo nell'imbrigliarle in un involucro simile a quello dei cappotti per renderle inoffensive, ma nel realizzarle con lo stesso materiale di cui loro stesse si nutrono.

Questa nuova vita delle tarme è anche l'inizio di un nuovo immaginario che Parrocchetti elabora intensificando la sua ricerca sulle specie vicine ai lepidotteri. Guardando il variegato mondo degli insetti, Parrocchetti si accorge della complessità e delle specificità dei loro comportamenti riproduttivi, predatori e delle loro strutture familiari e coabitative simili a quelle umane e vede in questi animali una possibile concatenazione tra specie diverse.

Dopo le tarme il suo interesse si orienterà sulla vita di pidocchi, pulci, cavallette, scorpioni, blatte, scarafaggi e ragni. La ricerca si sviluppa in modo analogo rispetto a quella svolta sulle tarme: raccolta di appunti, testi di enciclopedie, manuali dalla biblioteca.⁹ Ad esempio, sulla cavalletta annota: "caratteristico il canto stridulo per cui il torace è una specie di violino. Sono menzionate più volte nella Bibbia come uno dei peggiori flagelli per l'agricoltura. Spiccano salti e voli lunghissimi trascinati anche dal vento per alcune miglia" e ancora, in un altro appunto: "antenne brevi il corpo è conico e snodato le zampe sono inserite lateralmente al tronco – grande saltatore – una spinta vigorosa sul terreno le fa spiccare un portentoso salto. La testa è grossa – L'apparato masticatore labbra bilobo è robusto atto a divorare." Da questo nascono i due disegni *Cavalletta all'opera* del 2001 e 2002, in cui l'insetto, colto nella stessa posizione, è intento a divorare la vegetazione di un campo.

⁹ Anche in questo caso, lo sviluppo della ricerca sugli insetti deve considerarsi inedito e sviluppato dal 2000 al 2004 attraverso le modalità descritte nella nota n. 10.



Fig. 11
Clemen Parrocchetti, *Tarma*, 1998, ricamo con filo di lana su stoffa e fil di ferro, 46x38x22 cm.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 12
Clemen Parrocchetti, *Tarma*, 1998, ricamo con filo di lana su stoffa e fil di ferro, 62x64x30 cm.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).

Sulle pulci scrive: "500 specie conosciute parassiti dell'uomo e di cani e anche di polli", e poi le riproduce a colori sgargianti ricopiando l'illustrazione del testo durante la fase dell'accoppiamento in *Danza nuziale di due pulci innamorate*, e *Danza erotica di due pulci innamorate*, entrambi del 2002. Un posto è riservato anche ai pidocchi che "con le loro punture provocano il tifo", e che poi riporta in un disegno del 2000, *Cuore di mamma pidocchio f. ricovera tra addome ed ali i suoi bambini*.

Nel 2003 la serie completa dei disegni e delle sculture confluisce in una mostra presso il Museo di Storia Naturale di Milano *Tarme... e altri amici. Interpretazioni poetiche a più voci*,¹⁰ dove le tarme incapusate vengono esposte sulla scalinata principale mentre i ventidue disegni sono collocati su pannelli. Si capisce dal testo che Parrocchetti scrive per la mostra che sono state le immagini dei manuali a interessarla più che i dati scientifici e tassonomici. Così descrive i pidocchi e le pulci:

I pidocchi grigiastri hanno molto interessato la mia fantasia ed aldilà della verità scientifica ho loro attribuito uno spirito parentale e materno disegnando e costruendo la mamma pidocchio che ricovera sull'addome, sotto le ali, i suoi pidocchietti. E, non sono carine le Pulci innamorate quando per accoppiarsi compiono una specie di danza rituale?¹¹

Poi illustra locuste e cavallette:

che i francesi chiamano "sauterelles" per i salti lunghissimi che fanno e fanno chilometri e chilometri trascinate dal vento, sono dette cavallette per la loro vaga somiglianza nel musetto, fornito di micidiali tenaglie, a quello dei cavalli con morso e filetto. Ho disegnato le cavallette all'opera tra le spighe di grano, di cui è rimasto ormai poco.¹²

10 La mostra si è svolta dal 20 novembre 2003 al 1 febbraio 2004 e successivamente alcune opere sono state esposte in un'altra collettiva presso la Galleria Casa Dugnani si Robecco Sul Naviglio (MI) dal 15 maggio al 2 giugno 2013.

11 Pubblicazione s.p.

12 Ibidem.

E infine a proposito di blatte, scarafaggi e scorpioni che riproduce anche in alcuni disegni come *Scarafaggio-Blatta domestica* [Fig. 13], *Scorpione* del 2000 [Fig. 14] e *Blatta Scarafaggio* del 2001 [Fig. 15] scrive:

un po' tozzi e marroncini, che vediamo spesso strisciare svolazzando per le nostre case, e che appena si accorgono di essere visti, scappano velocissimi?

Ma sì, le Blatte, gli Scarafaggi insetti veramente indesiderabili, ma desideratissimi dagli scorpioni. Ah! Già gli scorpioni! Vere macchine da guerra armati di innumerevoli pinze, con cui afferrano le blatte ed altre vittime e incuranti dei loro dibattimenti, le sminuzzano portandole direttamente alla bocca.¹³

Tra gli appunti e le ricerche fatte da Parrocchetti intorno agli insetti resta in sospeso una pagina fotocopiata da un manuale che riporta il titolo *Anatomia degli aracnidi*, ma di cui poi non si trova traccia nei fogli manoscritti e nemmeno in elaborazioni successive. Forse è l'indizio di una potenziale ricerca, mai realizzata, che avrebbe potuto avvicinare gli insetti di Parrocchetti alle donne-ragno, i *Nests*, elaborati da Louise Bourgeois nel 1994 per celebrare le doti materne (Bernadac, Obrist 2009: 357-362). Grazie a questo modo di procedere per assonanze a rimandi ritroviamo allora anche Bracha Ettinger che, come Parrocchetti, lavora sulla forma delle meduse tra il 2006 e il 2012 (*Eurydice, Graces, Demeter*) e tra il 2015 e il 2019 (*Medusa n. 3*). Figure che Ettinger lascia emergere da quello stato "matrixiale" dopo lunghi periodi di gestazione e analisi interiore che si susseguono a progressivi e lievissimi interventi pittorici.

E possiamo citare ancora Jürgenssen che in un disegno del 1978,

13 Ibidem. Nelle parole che Parrocchetti usa per descrivere questi insetti presentati nella mostra sembrano riecheggiare le parole usate da Carolee Schneeman quando ricorda il suo gatto Kitch attribuendogli movenze e comportamenti umani: "Before I could walk, crawling along a floor; I came upon an amazing presence also walking on the floor. It had huge eyes, whiskers, upstanding ears and luscious soft fur and I believe I shrieked I shrieked with delight" (Nichols Goodeve 2015: 12). L'autore qui si riferisce ad un testo inedito *The unpublished timeline, "The Lives and Deaths of Carolee Schneemann's Cats* scritto da Carla Benzan e Carolee Schneemann nel 2006.



Fig. 13
Clemen Parrocchetti, *Scarafaggio-blatta domestica*, 2000, china e acquarello su carta, 26x33 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 14
Clemen Parrocchetti, *Scorpione*, 2000, china e acquarello su carta, 48x58 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (al centro).



Fig. 15
Clemen Parrocchetti, *Blatta scarafaggio*, 2001, china e acquarello su carta, 48x38 cm.
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).



L'animale, avviluppa una figura femminile ritratta in posizione reclinata in una strana aura irradiante, una sorta di bozzolo che ne illumina e allo stesso tempo ne deforma i contorni, cogliendo uno stato di trasformazione in cui natura animale, subconscio, istinto e desiderio si fondono.

Questi esempi, tra i molti che potremmo citare, riguardano tutti una medesima evoluzione del pensiero dal femminile all'animale e ritorno. Come scrivono Deleuze e Guattari il divenire-animale non si genera per influenze dirette, parentali o riproduttive, così come gli immaginari non si formano per metafore, somiglianze, imitazioni logiche, collegamenti o filiazioni, ma avvengono per "contagio" (Deleuze, Guattari, 2003: 346). Così anche questi accostamenti sollecitano ipotesi per nuove connessioni che fanno parte di immaginari vissuti autonomamente ma difficilmente riconducibili a singole individualità; piuttosto a itinerari comuni, alleanze intergenerazionali basate su un vivere comunitario dove è possibile tracciare e rintracciare la propria soggettività dentro storie collettive. In questo modo la teoria e il pensiero femminista si manifestano dimostrando sempre di poter decentrare l'equivalenza tra umano e maschile.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCKA., JENNBERT K., LÖNN-GREN A. S. (2014), *Exploring The Animal Turn. Human-Animal relations in Science*, Media Tryck, Lund.
- BERGER J. (2016), *Perché guardiamo gli animali*, Il Saggiatore, Milano.
- BOCCIA M. (1990), *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Roma.
- BOURGEOISE L. (2009), *Distruzione del padre / Ricostruzione del padre. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata.
- BRAIDOTTI R. (1996), *Madri, mostri e macchine*, Manifesto Libri, Roma.
- Ead. (1995), *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Milano.
- BUCCHERI A., INGRAO G., VALENZA E. (2017), *Archetipi del Femminile. Rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, Mimesis, Milano.
- BURGER N., FRITZ N. (2018), *Birgit Jürgenssen – lam*, Prestel, Vienna.
- BUTLER J. (1990), *Gender trouble: feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London.
- CAVARERO A., RESTAINO F. (2002), *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano.
- CLARK E. (2012), "The Animal' and 'The Feminist'", in GRUEN K., WEIL K. (a cura di), *Animal Others*, Vol. 27, n. 3, Wiley-Blackwell, Stati Uniti, pp. 516-520.
- DELEUZE G. (2004), "A come animale", in *Abbecedario*, DeriveApprodi, Roma.
- Id., GUATTARI F. (2003), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvechi, Roma.
- Id., Id. (2021), *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata.
- DERRIDA J. (2020), *L'animale che dunque sono*, Rusconi, Brezzo di Edero.
- GANDINI M., SECOL M. (2021), *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo* DeriveApprodi, Roma.
- GARD G. (1993), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Temple University press, Philadelphia.

- GRUEN K., WEIL K. (2012), "Hypatia", Vol. 27, n. 3, *Animal Others*, Wiley-Blackwell, Stati Uniti.
- HARAWAY D. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ead. (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago.
- KHEEL M. (2008), *Nature Ethics: An Ecofeminist Perspective*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD).
- LICHTENBERG ETTINGER B. (1999), *Regard et espace-de-bord matrixiels: Essais psychanalytiques sur le féminin et le travail de l'art*, La Lettre Volée, Bruxelles.
- LIPPARD L. R. (1976), *From the center: feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York.
- LONZI C. (1978), *Taci anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.
- NICHOLS GOODEVE T. (2015), "The Cat Is My Medium': Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann", in *Art Journal*, Vol. 74, n. 1, College Art Association, New York, pp. 5-22.
- SCHOR G. (2016), *Feminist Art-Garde. Art Of The 1970s. The Sammlung Verbund Collection*, Prestel, Monaco.
- SOLOMON-GODEAU A. (2018), "Birgit Jürgenssen. Seen Through the Anthropocene", in BURGER N., FRITZ N. (a cura di) *Birgit Jürgenssen – lam*, Prestel, Vienna, pp. 187-206.
- SUBRIZI C. (2021), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma.
- Ead. (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, art e politiche dello sguardo*, postmediabooks, Milano.
- TIMETO F. (2020), *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*, Mimesis, Milano.

SITOGRAFIA

- IAQUINTA C. (2021), "Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti", in *Palinsesti*, n. 8

(2019), <https://teseo.unitn.it/palimpsesti/article/view/826/816> (consultato il 13 giugno 2022).

RITVO H. (2007), "On The animal turn", in *Daedalus*, vol. 136, n. 4, 2007 pp. 118 -22, MIT Press, Stati Uniti <https://direct.mit.edu/daed/article/136/4/118/26694/on-the-animal-turn> (consultato il 25 novembre 2022) pp. 118-122.

LUCA BOCHICCHIO (Università degli Studi di Verona)

Ristabilire l'ordine animale: riti e confini tra mito e reale in Bruce Nauman e Matthew Barney

I. Introduzione

A pochi giorni dalla chiusura della mostra *Bruce Nauman: Disappearing Acts* al Museum of Modern Art (18 febbraio 2019) e al MoMA PS1 (25 febbraio 2019) di New York, si apriva alla Yale University Art Gallery di New Haven (Connecticut) *Matthew Barney: Redoubt* (dal 1° marzo 2019). La prima (*Bruce Nauman*, itinerante dallo Schaulager di Basel) è una retrospettiva che approfondisce e omaggia i termini della scomposizione e decostruzione del corpo, del linguaggio e dello spazio, sviluppati dall'artista nell'arco della sua carriera; la seconda (destinata poi a migrare al Center for Contemporary Art di Beijing e alla Hayward Gallery di Londra) esibisce l'ultima e più recente produzione cinematografica e scultorea di Barney. Questo saggio intende riflettere in particolare su due delle opere esposte in quelle occasioni: *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* (1988), di Nauman, e *Redoubt* (2018), di Barney.

Al di là del tema cardine della caccia, comune a entrambi i lavori, le reciproche affinità e convergenze rimandano ad altri aspetti sociali e antropologici legati alla storia e alla cultura nordamericana (o meglio, come vedremo, a ben determinate culture e identità), in cui il confronto con l'animale selvatico assume un ruolo fondamentale e fondativo. All'interno delle due opere in esame, la presenza dei predatori che popolano le praterie e le foreste nordamericane (lupo, coyote, volpe) può essere letta secondo molteplici livelli di significati e significanti;¹ gli animali infatti 1) si collocano come

1. Alcune tra le molteplici modalità di inclusione degli animali nell'arte contem-

presenze focali nell'impianto grammaticale dell'opera, 2) transitano nello spazio fisico e metafisico dell'opera da uno stadio vitale a uno di morte, 3) rivestono il ruolo di polo di resistenza e opposizione alle azioni umane, riassumibili nell'atto della caccia e scansionabili in processi, tecniche e riti che portano, all'apice del confronto, a una risoluzione di morte per il predatore divenuto preda, 4) assumono valore simbolico per l'artista in relazione all'ambiente in cui vive, ha vissuto o ha ambientato l'opera, 5) entrano in scena filtrati da schermi, monitor che ne restituiscono una nuova immagine elettronica e stabiliscono un nuovo tipo di contatto e rapporto con l'osservatore (inteso come doppio: artista e spettatore).

Il metodo che guida questa breve ricerca si muove tra una storiografia critica dell'arte – che tiene conto delle prospettive storico-artistiche e socio-antropologiche – e i visual studies, basati sullo studio dell'ontologia delle immagini e sull'archeologia dei media.

Il tema centrale, che rappresenta anche la tesi di questo saggio, può essere individuato nella scelta dei due artisti di portare al centro della loro opera una ben precisa tipologia di animali selvatici, comunemente considerati predatori, per assegnarvi un ruolo di prede dell'essere umano cacciatore. Approfondendo i sopracitati significati e significanti della presenza animale, si dimostrerà come la caccia, trattata quale rito simbolico (con le sue diverse pertinenze oggettuali, processuali, tecniche e tecnologiche), intervenga nell'impianto delle opere di Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) e Matthew Barney (San Francisco, California, 1967) come derivazione di un discorso culturale e identitario tipicamente nordamericano, che viene rielaborato e mediato attraverso il mito antico. L'ampiezza di tale discorso investe il dibattito attuale, risalendo alle stesse ragioni esistenziali della nazione americana. A ben vedere, infatti, la portata universale dei temi e dei linguaggi affrontati da Nauman e Barney – che ne fa riferimenti sicuri nel dibattito artistico contemporaneo mondiale – si fonda su due biografie ben radicate nel contesto ambientale, antropologico e geografico degli Stati Uniti occidentali.

poranea sono state sistematizzate in Bochicchio e Andersen (2012). Di Karin Andersen (con Roberto Marchesini) si veda anche *Animal Appeal* (Andersen, Marchesini 2003).

Nelle opere *Carousel* (*George Skins a Fox*) e *Redoubt*, possiamo assistere allo sviluppo narrativo di un rapporto di relazione, quello tra il cacciatore e l'animale predatore, che è informato dal contesto sociale (ed anche, latamente, economico e politico) di provenienza dei due artisti, ma che infine investe la sfera del mito, riportandolo all'evidenza della discussione artistica e culturale corrente.²

2 Non è possibile affrontare, anche marginalmente, le questioni culturali e identitarie americane in rapporto all'arte di Nauman e Barney senza tenere conto da un lato del dibattito in corso in seno alle istituzioni museali e culturali, dall'altro di come e in quali contesti emergano riferimenti in tal senso nell'opera dei due artisti. Riguardo questo secondo aspetto, possono essere riportati qui sinteticamente due casi interessanti di diversa sensibilità nei confronti del tema della molteplicità e dell'appropriazione culturale. Nel quinto dei sei capitoli in cui è suddiviso il film *Redoubt* (Hunt 5), compare il sesto personaggio del racconto: la Hoop Dancer interpretata dalla ballerina e coreografa indigena Sandra Lamouche. Scegliendo di ambientare la danza del cerchio (anch'essa ispirata ai riti di caccia indigeni) all'interno di una sede dell'American Legion, simbolo di patriottismo, Barney porta la narrazione del film verso "un altro piano di associazione con il West americano: l'oppressione e decimazione delle popolazioni e delle culture indigene" (Franks 2019a: 14), e questo benché la scena della Hoop Dancer si rivolga più alla "possibilità di sopravvivere e di trascendere i limiti attraverso l'opera creativa [che non] alla più ampia tragedia storica del punto finale o dell'estinzione" (ibidem).

Meno scontato è rilevare il dato culturale e identitario in Nauman, a meno di non risalire a un'opera emblematica del 1969 come *Black Balls*: cortometraggio muto in 16mm, della durata di otto minuti, in cui si può osservare la mano dell'artista nell'atto di dipingersi i testicoli di nero, con non troppo velati riferimenti al contesto sociale americano dell'epoca, teso tra repressioni autoritarie a sfondo razzista, proiezioni di desiderio e immedesimazione, paura e antagonismo erotici derivati da fantasie letterarie e cinematografiche (Guagnini 2018). Se si amplia la prospettiva ai temi discriminatori e repressivi, sono da rilevare poi le serie *South America* e *Africa* del 1981, che rispondono con grandi sculture nello spazio alle letture sulle violenze perpetrate dai totalitarismi contemporanei in quei continenti.

Per quel che riguarda l'attualità del dibattito in corso presso le istituzioni culturali e museali, sull'inclusività e sulla ridefinizione identitaria, si consideri anzitutto il taglio di tre fra i più importanti eventi mondiali del 2022 – la 59° Biennale Arte di Venezia, la Whitney Biennial 2022 e dOCUMENTA 15 – e nello specifico il ruolo di primo piano riservato dalle direzioni artistiche ad artisti e collettivi, esponenti di comunità e popolazioni indigene storicamente neglette dal circuito occidentale. Negli Stati Uniti tale dibattito è particolarmente sentito e presente. Si pensi solo, a titolo di esempio, alla tavola rotonda *How Can Contemporary Art Be More Inclusive of Native Voices?* organizzata al Walker Art Center di Minneapolis (Schmelzer

2. Il centauro

Tale ambivalenza tra un'identità artistica conclamata nel circuito mondiale dell'arte contemporanea e un'identità quasi regionale, localizzata nella cultura dell'Ovest americano, è ben sintetizzata, nel caso di Nauman, da Thomas Beard (2018: 201) quando afferma: "*Green Horses* annuncia un altro sdoppiamento, vale a dire Bruce Nauman, uno dei più influenti artisti della sua generazione, e Bruce Nauman, cowboy. Ancora una volta, entrambi sono veri. [...] Il lavoro del rancher e il lavoro dell'artista contemporaneo, apparentemente piuttosto distinti, qui diventano inseparabili".³ L'opera citata, *Green Horses*, è un'installazione video del 1988, stesso anno delle tre versioni della serie *Carousel*,⁴ alla quale è strettamente collegata. Nel 1979 Nauman si trasferisce in un ranch di settecento acri nel nord del New Mexico, con la dichiarata volontà di vivere in disparte rispetto al mondo dell'arte ma volutamente immerso in un altro ambiente fortemente connotato, quello della natura selvaggia dell'Ovest. Sono anni in cui nel suo lavoro iniziano a emergere riflessioni sulla violenza e il sopruso, che imperniano serie come *South America* e *Africa: South America Square, South America Triangle, South*

2017) o si vedano gli articoli di McLean (2013) e Rangel (2013). Canada, Australia e Nuova Zelanda rappresentano ulteriori contesti in cui, per ragioni storiche tristemente note, la riflessione è forte da un paio di decenni almeno: si pensi al volume curato da Papastergiadis (2003), che raccoglie i risultati della conferenza *Globalisation + Art + Cultural Difference – On the Edge of Change*, tenuta all'Artspace di Sydney nel 2001, oppure al summit sull'arte indigena organizzato nel 2003 al Banff Centre (Alberta, Canada), documentato nell'articolo di *Remembering the Future* (2003).

Precursore in questi termini può essere considerato lo studio di Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (Lippard 1990), anticipato, per quel che riguarda la questione di genere, da *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (Lippard 1976).

3 Tutte le citazioni riportate in questo saggio sono mie traduzioni dall'inglese originale. Inoltre, per tutte le fonti web, si consideri come ultima data di consultazione il 12 agosto 2022.

4 *Carousel* è la prima serie di sculture in cui Nauman include le forme animali in poliuretano utilizzate per la tassidermia: *Carousel, Carousel (Stainless Steel Version), Hanging Carousel (George Skins a Fox)*, tutte e tre del 1988.

America Circle, *Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* sono tutte sculture del 1981 e si basano su equilibri di travi di acciaio e oggetti sospesi nello spazio (Simon 1994).

Pochi anni dopo il trasferimento in New Mexico, Nauman partecipa a una singolare esposizione alla Elaine Horwitch Galleries di Santa Fe (14 dicembre 1984-3 gennaio 1985): *The Fine Art Of The Knife*. “Un’esposizione di bellissimi coltelli fatti a mano da George Stumpff, Bruce Nauman e altri”, così recita l’invito alla mostra (e George Stumpff è lo stesso che scuoiava la volpe nel video riprodotto in *Hanging Carousel*). La passione di Nauman per la foggatura dei coltelli sembra iniziare a metà anni Settanta e dà vita ad alcune citazioni riportate spesso dalla critica: “un coltello ben fatto dovrebbe essere percepito come un utensile che stai usando da tutta la vita”, oppure “c’è qualcosa di bello nella sua utilità” (Walsh 2018: 67).

Nel suo ranch Nauman alleva cavalli e l’incontro, nel 1986, con il celebre addestratore Ray Hunt è destinato a influenzare molto questa pratica. L’allenamento di Nauman con i cavalli ha forti similitudini con l’esplorazione del corpo e dello spazio condotta dall’artista fin dai primi anni della sua carriera: uomo e cavallo si impegnano in esercizi ripetuti quotidianamente, semplici gesti e movimenti da reiterare in uno spazio che (contrariamente a quanto accaduto nei vent’anni precedenti) non è più lo studio d’artista, vincolato da pareti e soffitto, bensì la prateria dagli orizzonti lontani, in cui nuvole, cielo e profili montuosi si rincorrono apparentemente senza fine. Questa prassi di Nauman con i cavalli può essere considerata una sorta di performance, oggetto di riprese da parte dei pionieri della videoarte Steina e Woody Vasulka, per confluire infine nella videoinstallazione *Green Horses* (1988) [Fig. 1].

Quello stesso anno, probabilmente, Nauman entra in contatto con il mondo della tassidermia, che nella regione in cui vive è molto sviluppata come conseguenza della diffusione della caccia. Nauman acquista infatti, in un negozio locale, alcune forme in schiuma di poliuretano che ripropongono i corpi stilizzati di animali destinati all’imbalsamazione (soprattutto cervi, lupi, orsi, renne e coyote). Queste forme colpiscono l’artista anche perché gli animali, soprattutto i predatori, sono spesso riproposti in pose virtuosistiche, po-



Fig. 1
Bruce Nauman, *Hanging Carousel (part.) (George Skins a Fox)*, 1988, steel, polyurethane foam, monitor, and video (color, sound; 27:33 min.). Collection Museum of Contemporary Art, Chicago. Gerald S. Elliot Collection. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

tremmo dire quasi manieristiche, dovendo suscitare (una volta rivestite della pelle tolta all’animale reale) ammirazione e meraviglia in chi le osserva. Questo effetto di dislocamento innaturale dei corpi ha senz’altro una presa sull’immaginario di Nauman, che dopo la serie *Carousel* sperimenterà le ibridazioni tra porzioni smembrate di questi simulacri animali per creare delle sculture mutanti (in alcuni casi fuse in bronzo).

3. Il carosello e il sacrificio

La nascita della serie *Carousel*, dunque, si colloca in questo contesto e corrisponde a una precisa cronologia all’interno della biografia dell’artista; l’installazione delle sagome animali appese e trascinate da braccia meccaniche deriva dall’impianto degli equilibri sospesi, violenti nei termini, delle serie *South America* e *Africa*, e si colloca successivamente a queste nel nuovo contesto di vita nel New Mexico [Fig. 2]. Titolo e impianto costruttivo della serie *Carousel* rimandano inequivocabilmente al gioco, pur nel giro passivo e ricorsivo della giostra, che sprofonda poi nell’orrore grazie al richiamo viscerale delle carcasse degli animali sospese e trascinate nei macelli (Benezra 1994: 39).

La versione qui presa in esame, *Hanging Carousel (George Skins a Fox)*, presenta quattro forme animali nude, del colore innaturale del-

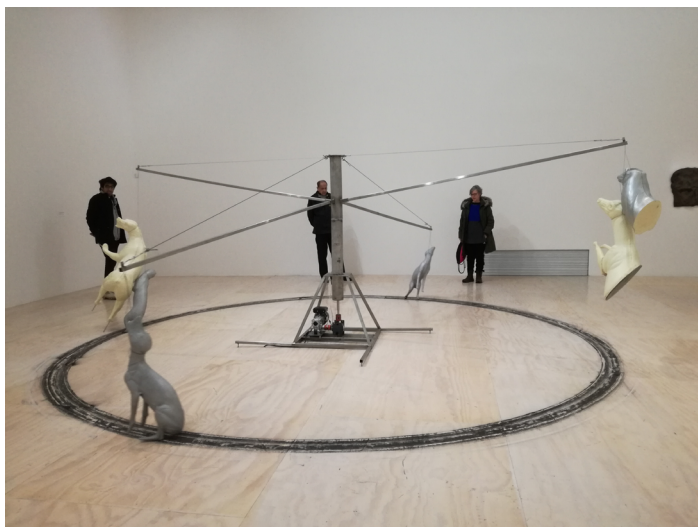


Fig. 2
Bruce Nauman, *Carousel (Stainless Steel Version)*, 1988, stainless steel, cast aluminum, polyurethane foam, wire, 213,4x548,6 cm. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

la schiuma, prive di occhi e in alcuni casi di arti. Al centro, un piccolo monitor, anch'esso sospeso, riproduce il video in cui il cacciatore George Stumpff (vicino di casa di Nauman) è impegnato nello scuoiamento di una volpe appesa a testa in giù: "girato in uno stretto close-up, il video ritrae la calma risoluzione di George: malgrado la macabra visione, egli brandisce il coltello con un 'tenero pragmatismo', agendo 'in completa armonia con la natura e con se stesso'" (Walsh 2018: 67, citando Storr 1994: 15). Delle tre versioni di *Carousel*, quella in oggetto si distingue per l'inclusione dell'elemento video, il quale non solo completa la struttura rotante con un'apertura in profondità del piano della visione (che lo schermo e l'immagine in movimento garantiscono rispetto agli altri elementi della scultura) ma è ulteriormente determinante nell'ampliare e chiarificare alcuni aspetti della poetica di Nauman, nonché a gettare luce sul contesto sociale e culturale di cui l'opera è figlia. Le forme animali che ruotano in circolo acquistano significato grazie alla sovrapposizione visiva con la costante e "teneramente pragmatica" azione del cacciatore

riproposta dal video: come simulacri dell'entità animale vivente, esse stanno in rapporto semantico logico rispetto al corpo della volpe mostrato nel video, privo della pelle e quindi esposto allo sguardo nella sua più profonda e segreta intimità fisiologica. Tenendo a mente il mito di Apollo e Marsia, lapalissiano riferimento esterno citato da Nauman, la meticolosa azione del cacciatore George fa pensare più all'esecuzione tecnica dello Scita che assiste Apollo nel taglio della pelle di Marsia, che non all'azione suprema del dio del sole, che implica la decisione finale e fatale per il Satiro (ricorriamo pure alla grandiosa e drammatica raffigurazione creata da Tiziano nel 1570-76 nella tela conservata al palazzo vescovile di Kromêríz [LINK: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/59-apollo-e-marsia/>]).

Con l'inclusione del video, Nauman inserisce nel discorso di *Carousel* una specifica abilità manuale (con il coltello) che rimanda al concetto di *tecnica* in una duplice accezione: nella sapienza artigiana di chi foggia l'arma e nella competenza di chi sa come maneggiarla alla perfezione. Se George è dunque il cacciatore Scita, noi che osserviamo scorrere sotto i nostri occhi lo scuoiamento dell'animale potremmo ben considerarci dei novelli Apollo.⁵

Al di là degli intenti sociologici e politici, che molto spesso sottendono l'affermarsi e il diffondersi degli adattamenti ai miti, sembra che il significato del mito di Apollo e Marsia, condiviso dai diversi interpreti, rimandi a un sacrificio di purificazione, che porta al disvelamento del vero, di ciò che sotto alle sembianze possa emergere come veri-

5 Come la quasi totalità dei miti antichi, e di quelli greci in particolare, la leggenda di Apollo e Marsia vanta molteplici varianti e, soprattutto, è portatrice di svariati significati. Tra questi, alcuni rimandano allo sguardo e al senso di possesso generato dall'osservazione dei tessuti organici al di sotto della pelle. Nelle *Metamorfosi* (VI, 382-400) Ovidio descrive il corpo scorticato di Marsia sottoponendolo a una scrupolosa, quasi morbosa, analisi visuale: "il sangue stilla dappertutto, i muscoli restano allo scoperto, le vene pulsanti brillano senza più un filo d'epidermide; gli potresti contare i visceri che palpitano e le fibre traslucide sul petto" (Bernardini Marzolla 1994). La punizione cui Apollo sottopone Marsia in fondo è una pratica comune tra i cacciatori e gli antichi allevatori, un adattamento per difetto del rito dello *sparagmòs*: lo smembramento dei corpi praticato dalle Menadi durante l'estasi dionisiaca.



Fig. 3
Bruce Nauman, *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* (part.), 1988, steel, polyurethane foam, monitor, and video (color, sound; 27:33 min.). Collection Museum of Contemporary Art, Chicago. Gerald S. Elliot Collection. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

tà.⁶ *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* ci presenta i corpi appesi e smembrati degli animali selvatici della prateria americana e grazie al video siamo indotti a focalizzare lo sguardo voyeuristico sul monitor che ripropone il rito dello scorticamento ai danni di una volpe, di cui possiamo osservare (proprio come Ovidio racconta di Marsia) gli organi, le vene e i muscoli che si celano sotto la pelle [Fig. 3]. Tutto questo serve forse a Nauman per dis-velare la verità celata sotto il velo del reale apparente: le forme in poliuretano sono pur sempre dei ready-made reperibili in commercio e l'azione ripresa dalla videocamera è un documento del quotidiano, assolutamente reale. Questi elementi vengono mediati e combinati in una nuova, unitaria entità scultorea, attraverso un impianto simbolico e artificioso tipico

6 Tra l'altro, nella versione tramandata da Ovidio, dalle lacrime dei fauni e delle ninfe, seguite al sacrificio del povero satiro, nasce il fiume che porta il suo nome e che è "il più limpido della Frigia". Marsia fa parte del corteo dionisiaco, al pari di Sileno, padre di tutti i satiri e anziano mentore di Dioniso stesso. Sileno (e il satiro che ne discende) è l'animale che contiene il divino e conosce la verità, a dispetto di una parvenza esteriore rozza e selvaggia (Nietzsche 2004: 31-32).

della giostra. Il richiamo al mito di Marsia potrebbe forse farci interpretare quest'opera come una prosecuzione (in chiave mitologica) dell'opera-manifesto che Nauman compone nel 1967, dal titolo rivelatore: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*.

4. La danza e il lupo

Una curiosa coincidenza permette di slittare agevolmente dal New Mexico di *Carousel* all'Idaho, dove è ambientato il film *Redoubt* di Barney. Quel Ray Hunt⁷ che tanto ha ispirato il cowboy Nauman, è cresciuto negli anni Trenta e Quaranta a Mountain Home, piccola cittadina nel sud dell'Idaho, distante poco meno di due ore dalla più grande e popolosa Boise, dove all'età di sei anni, nel 1973, il piccolo Matthew Barney si trasferisce insieme alla famiglia. Una delle caratteristiche distintive del metodo di Hunt è di considerare l'addestramento dei cavalli come una danza, in cui l'attenzione verso il partner e la concentrazione nell'anticiparne e poi seguirne le mosse risultano fondamentali per realizzare i suoi tre principi guida: "sensazione, tempo, equilibrio" (Beard 2018: 201). Pare che Nauman ricordi in modo estasiato l'istante in cui Hunt gli consigliò di provare a "esagerare i movimenti della camminata"⁸ per comprendere meglio come fonderli nelle mosse del cavallo (ibidem).⁹

Tutto ciò non è casuale. L'attrazione magnetica tra Nauman e Hunt deriva proprio dal comune studio sul corpo e sui movimenti nello spazio, che il riscontro di una meravigliosa e delicata forza della natura come il cavallo non può che incentivare e amplificare. Per entrambi, la danza è linguaggio espressivo ma soprattutto formula di relazione con la natura.

7 Ray Hunt è uno dei più importanti e famosi addestratori americani di cavalli, del cui cognome è quasi superfluo sottolineare qui il significato!

8 Il riferimento implicito è, ovviamente, all'opera di Nauman *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, film in 16 millimetri del 1967, della durata di 10 minuti [LINK: https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/].

9 I principi di Ray Hunt, in relazione alla metafora della danza, sono riportati in Beard (2018), il quale cita Hunt stesso (Hunt 1978). Per un'informazione completa sulla vita e sulla filosofia di Hunt si veda invece <http://www.rayhunt.com/>.

Sull'altro versante, la fisicità di Barney e il lavoro sul proprio corpo – al contempo artistico, agonistico e atletico – sono noti fin dagli esordi della sua carriera (Barney *et al.* 1995; Wakefield, Kitty 2007). Nel film *Redoubt* (la cui produzione inizia nel 2016, per concludersi nel 2018) la danza è la costante che connette e pervade personaggi e paesaggio:

senza dialoghi nel film, la danza diventa un linguaggio comune per raccontare la storia. Lungo tutto il film, i movimenti di tracciamento e di caccia dei personaggi sono formalizzati in coreografie che riecheggiano, prevedono e interpretano gli incontri con la vita selvaggia che pervade la storia, connettendo i personaggi attraverso il tempo e lo spazio; in breve, i personaggi comunicano attraverso la danza, lasciando rimpiazzare il linguaggio dai movimenti quando si inseguono a vicenda o inseguono la preda (Franks 2019a: 15).

Un primo elemento di realtà entra fisicamente nelle operazioni di coreografia e ripresa grazie a quel che Barney identifica come una delle tre fonti di ispirazione primarie per il film: il paesaggio della Sawtooth Valley, nell'Idaho centrale.¹⁰ La neve fresca e le condizioni climatiche avverse ostacolano necessariamente i movimenti delle attrici danzatrici,¹¹ e l'intenzione di Barney durante le riprese è di non attenuare in alcun modo tali ostacoli, trovandoli "produttivi" (*ibidem*).

Un ulteriore elemento di realtà, più pregnante per il nostro discorso, è dato dall'ambiente sociale, culturale ed economico dell'Idaho,

10 In diverse interviste, rilasciate da Barney in occasione della mostra, l'artista ha sottolineato come lo spunto iniziale per il film fu la pittura di paesaggio dell'ovest americano e il suo desiderio intimo di realizzare un ritratto della regione dell'Idaho centrale in cui era cresciuto (Franks 2019b: 17-18). Il secondo aspetto su cui si è concentrato da subito è stato quello della ricerca e del tracciamento del lupo nelle montagne della Sawtooth Range (Barney 2021). Il terzo elemento cardine è il mito di Diana e Attoneo (Barney 2020; Barney 2021). Il tema del mito è peraltro declinato in una molteplicità di livelli e fonti: il mito classico con Ovidio, il mito moderno del West americano, il mito universale del lupo, il mito nelle popolazioni indigene (sterminate, dislocate e discriminate dai coloni europei).

11 Le due assistenti di Diana (interpretata da Anette Wachter), le ninfe vergini, cacciatrici e di fatto danzatrici, sono interpretate da Eleanor Bauer (autrice della maggior parte delle coreografie del film) e Laura Stokes.

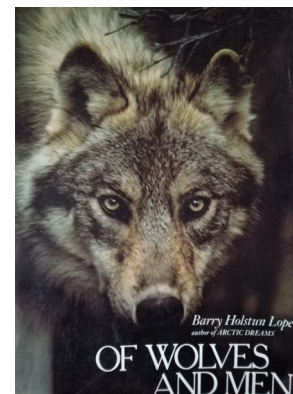


Fig. 4
Copertina di *Of Wolves and Men* di Barry Holstun Lopez (1978).

affrontato da Barney in termini di "land management" e "wildlife management" (Barney 2021: 28'38"), a partire dalla controversa questione della salvaguardia del lupo.

Crescendo in Idaho fra gli anni Ottanta e Novanta, Barney ricorda il dibattito molto sentito e acceso sulla caccia e sulla reintroduzione dei lupi in natura (*ivi*: 20'10"). Per quanto tale discussione stia nel perimetro del confronto socio-economico e politico di quel tempo e di quel luogo, Barney rileva come i principi, le argomentazioni e il linguaggio utilizzati investano essenzialmente l'antropologia a un livello universale, risvegliando nelle persone paure e desideri atavici, che alimentano la mitologia del lupo su un piano irrazionale.¹² Proprio nel 1978, del resto, viene pubblicato negli Stati Uniti *Of Wolves and Men*, dello scrittore Barry Holstun Lopez, libro che in *Redoubt* appare anche nella libreria del ranger artista e incisore interpretato da Barney [Fig. 4].

Dalla fine degli anni Ottanta lo stato dell'Idaho inizia un'operazione di salvaguardia dei lupi, vietandone la caccia e incoraggiandone la

12 "Penso che ciò che catturò la mia giovane attenzione e immaginazione fu semplicemente quanto la gente si arrabbiasse intorno alla questione, e quanto l'argomento fosse aspramente contestato, in un certo senso. E io, da giovane, mi chiedevo perché tutto ciò toccasse così tanto i nervi. Col tempo ho continuato a riflettere, pensando a come tutto questo potesse essere potenzialmente interessante come soggetto di lavoro. Nel senso che i lupi occupano una specie di zona mitologica nell'immaginazione delle persone e penso che la questione non riguardi certamente cosa il lupo sia ma cosa il lupo rappresenti", Barney (2021: 20'30"ss).



Fig. 5
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

proliferazione, fino al 2009, quando gli abbattimenti furono nuovamente autorizzati. Nel 2015, l'anno prima dell'inizio delle riprese di *Redoubt*, nell'Idaho si stimava la presenza di 786 lupi e il limite massimo di uccisioni legali non veniva raggiunto a causa delle difficoltà di tracciare e colpire questi animali (Franks 2019a). Inizialmente, l'intenzione di Barney era quella di girare un documentario sulla reale ricerca e individuazione dei lupi e l'idea di suddividere in sei capitoli (Hunt 1-6) quello che poi è diventato invece un vero e proprio film, risponde alla suggestione di un venditore di attrezzature per la caccia, che gli disse che per rintracciare e localizzare i lupi nella valle sarebbero servite almeno sei giornate. La presenza in natura del lupo, dunque, unita all'immaginario collettivo sull'animale e ai ricordi di Barney legati all'Idaho, ha modellato la struttura del film.

5. Iper-visualità predatrice

Il film di Barney si basa su un reciproco inseguimento, o meglio su due azioni distinte: il tracciamento e la cattura dell'altro. Questo "altro" è un predatore che diventa a sua volta preda: il ranger (Barney) dapprima cerca i lupi, ma presto sposta la propria attenzione su Diana e le sue assistenti; queste ultime danno la caccia ai lupi in quanto loro concorrenti, ma poi rivolgono teleobiettivi e armi contro il ranger [Fig. 5]. La fase di cattura, invece, per il ranger avviene



Fig. 6
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

simbolicamente tramite il disegno: egli infatti ricrea, su una lastra da incisione, le immagini delle cacciatrici immerse nel paesaggio, colte in *plein air*. Al contrario, per Diana e le sue ninfe l'uccisione della preda appare vitale: un passaggio obbligato.

Questi inseguimenti si basano dunque sugli sguardi incrociati dei personaggi, sullo sfondo del paesaggio impervio e innevato della Sawtooth Range; ma gli sguardi, a loro volta, sono potenziati e supportati dalle tecnologie di visione e si caricano, pertanto, di un carattere di iper-visualità pervasiva. Questa soluzione paradossalmente rafforza la narrazione realistica del film, comprendendo la capacità dell'occhio tecnologico di assistere lo sguardo biologico nel superamento dei propri limiti e quindi di sperimentare l'*empowerment* derivato dalla *machine vision* (Montani 2014; Snyder, Qi 2004; Jain, Kasturi, Schunck 1995) [Fig. 6].

L'incontro del ranger-artista con il gruppo di Diana – e quindi il contatto tra la politica umana del controllo della terra e la sfera del mito, che diventa poi linguaggio visivo nella serie di incisioni – avviene attraverso il monitor di un laptop, grazie alle riprese di una videocamera notturna posizionata nel bosco per monitorare il comportamento dei lupi. Pur nella bassa risoluzione che contraddistingue questo tipo di riprese, lo schermo si comporta come una soglia, in grado di mediare tra l'invisibile e il visibile (Casetti, Somaini 2018).



Figg. 7-8

Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

Coerentemente all'impianto narrativo del film, quel che appare sul monitor del ranger è una danza propiziatrice.

In uno di questi rituali inscenati dalle ninfe cacciatrici, il corpo di una di esse viene sollevato dalla compagna e appeso a testa in giù, tramite una fune incardinata a un tronco d'albero carbonizzato. Alzato per i piedi, il corpo viene parzialmente svestito dagli indumenti, con chiaro riferimento metaforico alla carne decorticata, reso ancor più evidente dal risvolto della giacca che rivela al suo interno una fodera rosso sangue e che lascia nudo e parzialmente esposto alla vista l'addome della vergine [Fig. 7]. Questa scena ricalca l'iconografica moderna del Marsia torturato a testa in giù, inaugurata da Tiziano e reiterata da Giuseppe de Ribeira nel suo *Apollo e Marsia* del 1637, conservato al Museo Nazionale di Capodimonte [LINK <http://www.>

iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/71-apollo-e-marsia/]. In una successiva sequenza del film, colpito e ucciso finalmente il lupo (grazie a un tiro di precisione sparato da grande distanza da Diana con l'aiuto di un potente mirino) si compie il rito dello scuoiamento dell'animale con l'utilizzo del coltello. Il corpo del lupo giace privo di pelle, sanguinolento, appeso a un albero. Pressoché irriconoscibile, divenuto altro da sé, quel che resta del lupo ricorda drammaticamente la volpe scuoiata ma anche le sagome animali per la tassidermia impiegate da Nauman in *Carousel* [Fig. 8].

Barney cita ancora qui, benché marginalmente rispetto al precedente ciclo *Cremaster* (1994-2002), la mitologia dionisiaca, in cui l'ibridazione animale sembra manifestarsi come risultato di uno sconfinamento (Colombi, Fusillo 2013). Il riferimento alla punizione di Marsia identifica il rito della caccia e l'uccisione dell'animale predatore come un'operazione di ristabilimento dell'ordine divino e naturale da parte del dio, che nel mito recuperato da Ovidio (fonte dichiarata da Barney per *Redoubt*) vede Diana trasformare in cervo Atteone (a sua volta un cacciatore che diventa preda) per punirne la colpa: un peccato di sguardo.

Le tecnologie di visione si insinuano nella costruzione del film per sostenere e rafforzare il dramma e la narrazione. Un primo elemento può essere individuato nell'uso del drone (mai impiegato da Barney prima di allora), che inizialmente viene utilizzato per integrare le riprese a terra nei repentini movimenti di macchina, necessari per far fronte ai rapidi cambi di luce e di meteo e resi difficoltosi dalla neve alta. All'artista, tuttavia, il punto di vista del drone interessa anche per "catturare una prospettiva predatoria che Barney sentiva rinforzare i temi della caccia e della sorveglianza" (Franks 2019a: 15). Per un verso, quindi, la tecnologia di visione del drone consente un inedito e più rapido spostamento di sguardo soverchiante la valle, coerentemente con una certa vocazione "geografica" dello sviluppo del controllo aereo remoto (Costantini, Malavasi 2016). Per un altro verso, l'occhio del drone partecipa al reciproco inseguimento di sguardi predatori all'interno della sceneggiatura, con la differenza che esso ingaggia lo sguardo dello spettatore, che diventa così un



Fig. 9
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

personaggio in qualche modo esterno al film, che viene coinvolto nel monitoraggio del paesaggio e soprattutto negli sviluppi della caccia. Barney utilizza quindi il drone artisticamente come metafora del suo uso funzionale, brutale e reale nei campi di battaglia dislocati in tutto il mondo.

Un frame del film, in particolare, mostra da un'altezza piuttosto elevata una porzione di bosco con la neve ancora macchiata di sangue: il drone si sofferma sul punto esatto in cui la preda è stata raggiunta e smembrata. Quel che resta dell'animale ucciso ci viene mostrato da una distanza di sicurezza tipica della visione dal drone, distanza "morale" oltre che fisica (Neve 2015: 4). Tuttavia, il drone ci costringe a scrutare gli effetti dell'uccisione appena avvenuta, come accade nella guerra contemporanea, in cui "le procedure operative spesso richiedono che il pilota del drone rimanga all'interno della cabina di pilotaggio per monitorare le conseguenze e confermare le vittime. Pertanto, il pilota del drone è reso voyeur" (ivi: 5). In altri studi, questo sguardo esterno e disincarnato da parte del drone o comunque della camera remota è stato definito significativamente "l'occhio di dio" (Grayson, Mawdsley 2018).

Sul vero e proprio occhio del dio indugia spesso la camera del regista. Diana, infatti, impegnata nella caccia nel bosco, scruta il paesaggio e individua le prede attraverso i teleobiettivi di fucili di precisione, oggetto di ripresa insistente da parte del regista. Per il ruolo della

dea, Barney ha optato nel casting per un'attrice che infondesse realismo alla narrazione: Anette Wachter (Diana) è infatti la nota vincitrice (per ben tre volte) del campionato americano della National Rifle Association nel *long-range*, ovvero il tiro al bersaglio con fucile da lunga distanza [Fig. 9]. È inoltre decisamente più nota al pubblico come "gun blogger" che non come attrice. La Wachter è stata scelta non soltanto per la sua formidabile mira ma anche per la credibilità che la sua dimestichezza con le armi da fuoco trasmette al pubblico. Ancora una volta, come per il coltello nel caso di Nauman, l'abilità tecnica e artigianale torna preponderante nella questione dell'arma da caccia. Nella sua tenda da campo, infatti, Diana-Wachter è impegnata nella preparazione dei proiettili e maneggia la polvere da sparo, i bossoli dorati, i mirini e i caricatori, con una perizia e una cura naturali (e che ricordano la decisa delicatezza di George mentre maneggia il coltello sulla pelle della volpe).

Nel film, la visione attraverso obiettivi telescopici si alterna a quella con visori notturni a raggi infrarossi, che restituiscono le tipiche immagini luminescenti verdi. Questa tecnologia, nata e sviluppata per scopi militari (Thorton 2015), ha trovato applicazioni minori anche nell'osservazione della fauna selvatica (King, King 1994). Lo sviluppo dei visori notturni negli scenari di guerra ha avuto nei limiti biologici della vista umana il fattore scatenante, tuttavia, proprio tale limite viene superato grazie alla protesi bio-tecnologica, che in virtù dell'ergonomia di dispositivi sempre più pervasivi consente all'essere umano di acquisire profondità di visione anche nella notte (Neve 2015). Questa progressiva conoscenza del dato reale invisibile si è sviluppata in modo simbiotico alla ricerca del nemico, l'equivalente della preda animale nella dinamica di caccia; pertanto, le coordinate spaziali e motorie dei dispositivi ottici, col tempo sempre più precise, sono orientate a scopi di individuazione, inseguimento, uccisione o cattura del bersaglio. Questo fa sì che il tipico colore verde e la luminosità innaturale delle immagini infrarosse o termiche vengano oggi associate ai sistemi di sorveglianza e a una tensione drammatica (Pierotti, Ronetti 2018).

Durante le guerre pre-novecentesche, l'arrivo della notte significava di fatto la sospensione della battaglia, fino al sopraggiungere dell'alba.

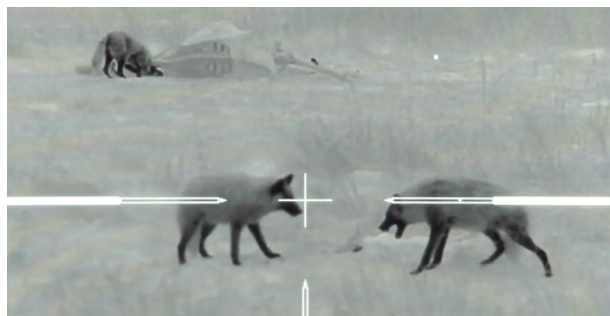


Fig. 10
Still-frame da video amatoriale di caccia notturna.

Al contrario, la notte è sempre stata il regno degli animali predatori, che iniziano la caccia con il calare delle tenebre, in virtù di una capacità di sguardo che consente loro di individuare le prede nell'oscurità. Il fatto che *Redoubt* racconti una grande azione incrociata di caccia, riconduce tutto quel che attiene lo sguardo, compresi quindi i tracciamenti, gli appostamenti e il monitoraggio con l'uso di dispositivi di iper-visione, alla sfera animale. Uomini-ranger, divinità dei boschi, droni, lupi e cervi, vivono nella caccia e nella danza il confronto reciproco quotidiano, basato sulla sfida dello sguardo.¹³ Diana può competere con i lupi grazie ai dispositivi di implementazione della vista – videocamere notturne, visori infrarossi, obiettivi telescopici – fino a vincere la propria battaglia: il lupo viene ucciso e scuoiato, il ranger viene tracciato e il proiettile colpisce la sua lastra da disegno.

6. Oltre la caccia: conclusione

Quanto fin qui analizzato delle opere *Hanging Carousel* (George Skins a Fox) e *Redoubt* non riguarda solo la sfera simbolica e artistica dell'espressione umana. La realtà quotidiana, che già abbiamo visto riversarsi irresistibilmente in diverse frange costruttive dei due lavori, si offre come ambiguo e tragico riflesso nel flusso delle immagini digitali dei più comuni canali di condivisione in rete. Su YouTube esi-

¹³ Sulle implicazioni sociali dello sguardo e in particolare sullo sguardo animale, non si può non ricordare il fondamentale John Berger (1980).

ste una fortunatissima categoria di video (diversi milioni di visualizzazioni) che documentano l'uccisione notturna di decine di animali selvatici. Gli autori sono agricoltori nordamericani che impiegano fucili di precisione dotati di visori a raggi infrarossi e termo-scanner [Fig. 10], per individuare e colpire nelle tenebre i predatori che minacciano i loro allevamenti. Ad attuare queste mattanze periodiche (si arriva a eliminare quasi un centinaio di bestie per notte) sono soprattutto allevatori nordamericani (del Texas, dell'Arizona, del South Dakota e così via) e l'obiettivo principale della loro caccia notturna è il coyote, anche se talvolta seguono il lupo, il maiale selvatico e, in casi più rari, la lince rossa.

Al di là della brutalità della visione della morte istantanea di bestie ignare del pericolo, questi video raccolgono il plauso e l'approvazione della larga maggioranza dei commenti postati come reazione dagli utenti del web. I visori telescopici notturni permettono di annullare la distanza tra lo spettatore-voyeur di questi video amatoriali e la fauna selvatica, di cui apprezziamo istintivamente le caratteristiche comportamentali specifiche, prima di assistere al brutale e inatteso abbattimento. Il coyote è il bersaglio indiscusso non solo dei cacciatori ma anche della retorica delle migliaia di commenti di persone esasperate dai continui attacchi di questi predatori alle mandrie e agli animali domestici. In questi accidentali e improbabili film-verità si rovescia il senso comune del documentario naturalistico, che risiederebbe nell'osservazione privilegiata e rispettosa della fauna selvatica nel suo habitat naturale; l'animale predatore diventa invece preda e vittima di un più dotato cacciatore umano, che attende il calare della notte per utilizzare il proprio vantaggio tecnologico a dispetto dei tradizionali e prevedibili sistemi di caccia di coyote e lupo. Questi video e i commenti plaudenti testimoniano una realtà sociale ampiamente diffusa negli Stati Uniti dell'ovest, di cui le opere di Nauman e Barney non solo tengono implicitamente conto ma si rendono in un certo senso testimoni. Chiaramente, quel che interessa ai due artisti non è abbracciare la battaglia contingente degli allevatori del New Mexico o dell'Idaho contro lo sciacallaggio della fauna selvatica ai danni delle mandrie. *Carousel* e *Redoubt* non sono opere politiche in questo senso. Esse, tuttavia, recuperano queste

tensioni sociali – aventi come oggetto di polemica, invettiva e mitologia, animali come il lupo, il coyote, la volpe – e le trasformano, le digeriscono, le elaborano fino a esternarle su un piano di mediazione estetica e antropologica, che dialoga a un primo livello con l'identità nazionale americana e, nei successivi strati, con un più ampio e universale esistenzialismo.¹⁴

Quando Nauman concepisce *Carousel*, le forme animali per la tassidermia e la volpe scuoiata da George erano già lì a portata di mano, talmente è diffusa nel New Mexico la cultura dei trofei di caccia. A questa sorta di ossessione per il possesso del simulacro animale, nella mentalità dell'ovest americano si aggiungono precisi corrispettivi di interesse: le armi da fuoco (con le loro pertinenze di abbigliamento, tecnologiche e non) e i coltelli per ingaggiare il confronto. Questa tensione si può sintetizzare richiamando il “complesso del cowboy”, un'estensione dei principi morali, spirituali e politici del Manifest Destiny (Marcoci 2018: 131-132).¹⁵

Al medesimo manifesto sembra riconnettersi Barney, senza esplicitarlo, scegliendo il titolo per il suo film: nella cultura americana il “redoubt” (letteralmente, ridotta) è una fortificazione militare temporanea realizzata per isolarsi completamente dall'esterno, utilizzata per difendere una porzione di terra e, simbolicamente, “una credenza o un modo di vivere che sta sparendo o è minacciato”.¹⁶ Barney ricorda l'Idaho centrale come una regione isolata dal resto del paese da aspre montagne, una sorta di “redoubt” che ha vissuto le leggi di tutela del lupo come un attacco ai principi su cui si fondava quella società (il lupo è un nemico, o al limite un concorrente, che va abbattuto o almeno limitato).

14 “Inquietanti mediazioni sulla natura della rappresentazione nazionale che si estendono in questioni di identità personali, [che] si confrontano non soltanto con la violenza o il conflitto ma con più ampie preoccupazioni esistenziali” (Marcoci 2018: 131-132).

15 Il *destino manifesto* è una figura retorica in uso nel discorso pubblico americano già nella prima metà del diciannovesimo secolo. Essa coincide con l'identità degli Stati Uniti d'America delle origini e si basa sulla convinzione che un'espansione geopolitica e imperiale della nazione americana sia inevitabile e scontata.

16 Definizione di *redoubt*, in *Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/redoubt>.

La caccia all'animale sembra svolgere pertanto un ruolo di salvaguardia e autoregolazione per una società americana nata nella sfida quotidiana contro gli elementi, la natura selvaggia e, fatto ben più problematico, le comunità di nativi. L'incomunicabilità con gli indigeni e la colpa originaria della loro deportazione, percepibile ancora oggi nelle numerose riserve della Sawtooth Valley (Barney 2021: 28'00"-28'20") sembrano trovare un capro espiatorio nel lupo e una catarsi nel rito sancito dal sangue della sua uccisione. Analogamente, in New Mexico, i coyote, le volpi, i lupi vengono uccisi e imbalsamati a perpetuo ricordo dell'equilibrio su cui si fonda quella società.¹⁷

Le opere di Nauman e Barney agiscono poi su un ulteriore aspetto dell'identità americana: dal lavoro artigianale, devoto e meticoloso, dalla foggatura del metallo e del legno, prendono forma coltelli, proiettili e fucili, maneggiati ad arte. Un'arte di cui George Stumpff e Anette Wachter sono maestri nelle loro vite, e che diventa spunto per Nauman e Barney per una configurazione simbolica, rigeneratrice, nel mito riattualizzato e rimediato di Apollo e Marsia e di Diana e Atteone.

17 Da un altro punto di vista anche Joseph Beuys aveva caricato di significato simbolico il coyote, nella celebre performance *I Like America and America Likes Me* del 1974 alle René Block Gallery di New York. Anche quel caso conferma la sovrapposizione dell'animale con l'identità originaria e selvaggia dell'America, cui però Beuys (al contrario di Nauman e della stragrande maggioranza degli abitanti del West) desidera ricongiungersi spiritualmente.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSEN K., BOCHICCHIO, L. (2012), "The Presence of Animals in Contemporary Art as Sign of Cultural Change", in *Forma. Revista d'Humanitats*, 6 (dicembre), pp. 12-23.
- Ead., MARCHESINI R. (2003), *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Hybris, Bologna.
- BARNEY M., STRIETMANN P., O'BRIEN M. J., KERTESS K. (1995), *Drawing Restraint 7*, Cantz Verlag, Ostfildern, CH.
- BEARDT. (2018), "Back in the Saddle", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 198-203.
- BENEZRA N. (1994), "Surveying Nauman", in SIMON J. (a cura di) (1994), *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné)*, Walker Art Center, Minneapolis, pp. 13-46.
- BERGER J. (1980), "Why Look at Animals?", in Id., *About Looking, Writers and Readers*, London, pp. 1-26.
- BERNARDINI MARZOLLA P. (a cura di) (1994), *Le Metamorfosi di Ovidio*, Einaudi, Torino.
- COSTANTINI A., MALAVASI L. (2016), "Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica", in *Cinergie, il cinema e le arti*, 10 (November), pp. 90-101.
- FRANKEL D. (a cura di) (2018), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein.
- FRANKS P. (2019a), "Introduction", in BARNEY M., FRANKS P., HORDERMARSKY E. (a cura di), *Matthew Barney: Redoubt*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 11-19.
- Ead. (2019b), "An Interview with Matthew Barney", in *Yale University Art Gallery Magazine* (Spring), pp. 16-21.
- GUAGNINI N. (2018), "White Male/Black Balls", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 144-149.

- HUNT R. (1978), *Think Harmony with Horses: An In-Depth Study of the Horse/Man Relationship*, Give-It-A-Go Books, Bruneau.
- JAIN R., KASTURI R., SCHUNCK B. J., (1995), *Machine vision*, McGraw-Hill Inc., Atlanta.
- KING J. O., KING D. T. (1994), "In My Experience: Use of a Long-Distance Night Vision Device for Wildlife Studies", in *Wildlife Society Bulletin (1973-2006)*, 22:1, pp. 121-125.
- LIPPARD L. (1990), *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon Books, New York.
- Ead. (1976), *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York.
- LOPEZ B. H. (1978), *Of Wolves and Men*, Simon and Schuster, New York.
- MARCOCI R. (2018), "Photography From the Studio To the Moon", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 124-135.
- McLEAN I. A. (2013), "Surviving 'The Contemporary': What Indigenous Artists Want, and How To Get It", in *Contemporary Visual Art + Culture Broadsheet*, 42:3, pp. 167-173.
- MONTANI P., (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano.
- NEVE F. (2014), "Death from Above: Drones, Visuality and the Politics Of Killing", in *E-International Relations*, 14 (May), pp. 1-8.
- NIETZSCHE F. (2004), *La nascita della tragedia*, traduzione di Sossio Giametta, Adelphi, Milano.
- PAPASTERGIADIS N. (a cura di) (2003), *Complex Entanglements: Art, Globalisation and Cultural Difference*, Rivers Oram, London.
- SIMON J. (a cura di) (1994), *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné)*, Walker Art Center, Minneapolis.
- SNYDER W. E., QI H. (2004), *Machine Vision*, Cambridge University Press, Cambridge.
- STORR R. (1994), "Bruce Nauman: Doing What Comes Unnaturally", in *Parachute*, 73 (Winter), pp. 12-16.
- THORNTON P. (2015), "The Meaning of Light: Seeing and Being on

the Battlefield", in *Cultural Geographies*, 22:4, pp. 567-583.

WAKEFIELD N., KITTY S. (2007), *Matthew Barney: Drawing Restraint Vol. V: 1987-2007*, Buchlandlung Walther König, Köln.

WALSH T. (2018), "Selected Exhibition History", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 34-105.

SITOGRAFIA

BARNEY M. (2021), *In Conversation with Cliff Lauson (senior curator Hayward Gallery, London)*, https://youtu.be/tN5vbvsZ_Ew (12 agosto 2022).

Id. (2020), *In Conversation with Heinz Peter Schwerfel*, Kino der Kunst <https://youtu.be/l3VhSWNseHo> (12 agosto 2022).

CASETTI F., SOMAINI A. (2018), "Resolution: Digital Materialities, Thresholds of Visibility", in *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 7:1, pp. 87-103. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3441>.

COLOMBI M., FUSILLO M. (2013), "Artaud, Barney, and the Total Work of Art From Avant-Garde to the Posthuman", in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15:7, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2392> (12 agosto 2022).

GRAYSON K., MAWDSLEY J. (2018), "Scopic Regimes and the Visual Turn in International Relations: Seeing World Politics Through the Drone", in *European Journal of International Relations*, 25 (July), <https://doi.org/10.1177/1354066118781955> (12 agosto 2022).

PIEROTTI F., RONETTI A. (2018), "Beyond Human Vision: Towards an Archaeology of Infrared Images", in *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 7:1, pp. 185-215, <https://doi.org/10.25969/mediarep/3423>, (12 agosto 2022).

RANGEL J. P. (2013), "Indigenous Perspectives on Contemporary Native Art, Indigenous Perspectives and Representation", https://digitalrepository.unm.edu/educ_llss_etds/37 (12 agosto 2022).

REMEMBERING THE FUTURE (2016), "Questions About Indige-

nous Art's Way Forward", in *Canadianart* (8 agosto 2016), <https://canadianart.ca/features/remembering-the-future/> (12 agosto 2022).

SCHMELZER P. (2017), *How Can Contemporary Art Be More Inclusive of Native Voices?*, Walker Art Center, Minneapolis (Roundtable Discussion, 12 ottobre 2017), <https://walkerart.org/magazine/inclusion-native-american-art-panel-discussion> (12 agosto 2022).

MARIE-LAURE DELAPORTE (Université Paris Nanterre)

Extinction et résurrection: les animaux de Marguerite Humeau, entre mythe et science

Décrite comme l'artiste "anti Louise Bourgeois" par Éric Troncy (Troncy 2019: n.p.), la sculptrice française Marguerite Humeau, diplômée du Royal College of Art de Londres (2011), s'intéresse plus particulièrement à la création de formes animales. Ses animaux sont pour beaucoup disparus ou considérés comme en voie d'extinction. À travers sa pratique sculpturale et ses installations, faisant appel également à la science et aux nouvelles technologies, l'artiste ressuscite ou prolonge l'existence de ces espèces en danger. Certaines de ces créatures devenues mythiques ou imaginaires, éteintes depuis des millénaires, comme les mammouths ou certains autres types d'éléphants, se voient attribuer des facultés qu'elles ne possédaient. Dans une démarche artistique spéculative, Marguerite Humeau tisse le fil d'une narration qui redonne vie aux animaux préhistoriques se fondant sur des recherches et découvertes scientifiques comme la mutation du gène *Foxp2* ou également appelé "gène de la parole" qui a amené le développement physique du larynx chez les humains et a donc permis l'élaboration d'un langage articulé. Dans cette démarche artistique, la sculptrice est assistée par de nombreux spécialistes et scientifiques: généticiens, biologistes, éthologues, qui participent à:

réactiver l'imaginaire de l'effondrement, l'esthétique de la disparition [...] alors que nous pénétrons dans une ère où l'homme, à la fois héros et bandit tellurique, doit repenser son lien à la nature et la manière avec laquelle il se situe dans le monde (Lamarque-Vadel 2016: 78)

À travers cette disparition humaine spéculative, il s'agit de repenser notre façon d'être au monde, de décentrer notre relation aux autres espèces vivantes. Ce que les théories de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro permettent et plus particulièrement les "perspectivisme et multinaturalisme". Les sculptures biomorphiques, parfois inquiétantes, de Marguerite Humeau questionnent autant l'existence et les comportements humains que ceux des animaux à travers le prisme de la représentation et d'un imaginaire animalier: d'où vient notre conscience? Les animaux en sont-ils dotés? Que ce serait-il passé si les mammoths avaient pu parler? Quel est le degré émotionnel des autres êtres vivants? Autant d'interrogations et de spéculations que ces œuvres font émerger. Entre recherches scientifiques et récits artistiques, l'artiste travaille aux frontières de l'histoire, de la biologie et des mythes à l'ère de l'anthropocène à laquelle elle propose l'alternative du "Probocène" ou ère des proboscidiens. À travers ses animaux, l'artiste projette ainsi dans le futur une pensée du présent et du passé:

Je pense toujours mes projets, ou leur processus de création, en quelque sorte comme des machines à voyager dans le temps, et peut-être aussi à voyager dans l'espace. Il s'agit de créer des transitions entre ce qui s'est déroulé dans un passé lointain, dans le présent et dans un futur très éloigné (Lescaze 2020).¹

Il s'agira donc de comprendre comment Marguerite Humeau parvient à construire un monde post-animal à travers ses œuvres entre extinction et résurrection, passé et futur à partir de scénarios spéculatifs. Dans un premier temps, nous verrons comment l'artiste développe une certaine esthétique de l'extinction. Puis, les théories du perspectivisme permettront d'envisager ces post-animaux. Enfin, nous nous intéresserons à la manière dont Marguerite Humeau développe une pensée autour de la notion d'anthropocène.

.....
 1 Ma traduction: "I always think about my projects, or the process of making them, as time machines somehow, and maybe space machines as well. It's about creating transitions between things that happened deep in the past, into the present and far in the future".

Pour une esthétique de l'extinction

L'univers sculptural créé par Marguerite Humeau s'appuie sur les théories de l'extinction et de l'effondrement du monde tel que nous le connaissons aujourd'hui, comprenant tant la disparition des humains que celle des animaux. Dans leur ouvrage *Comment tout peut s'effondrer?*, Pablo Servigne et Raphaël Stevens décrivent ce phénomène d'effondrement à partir duquel la Terre finirait par atteindre les limites de ses ressources naturelles, phénomène complexe et irréversible. Les animaux de l'artiste s'inscrivent dans ce contexte d'un monde futur, mais peut-être pas si lointain, dans lequel les ressources naturelles seront épuisées, la pollution aura atteint son seuil maximal et les maladies et la famine seront la norme dans le monde entier. Dans cet univers futuriste ou parallèle, où les prédictions théoriques se réalisent, les créatures aujourd'hui disparues réapparaissent et prennent la place des humains, puisqu'elles sont désormais dotées de nouvelles facultés, généralement attribuées aux humains.

L'artiste questionne ainsi cette esthétique de l'extinction en travaillant sur les thèmes de la mort, de la vie éternelle et de l'au-delà. Dans son installation *Echoes* (2015), elle s'intéresse à l'obsession humaine de défier la mort grâce aux nouvelles technologies scientifiques comme la biologie de synthèse, la médecine régénérative, la cryogénéisation ou encore l'ingénierie biologique. Ces bio-technologies permettent de concevoir de nouveaux systèmes biologiques en utilisant l'imprimerie 3D de tissus vivants, ou bien encore créer de nouvelles espèces et modifier celles qui existent déjà.

Les animaux représentés dans cette installation sont quant à eux des soigneurs. En effet, l'artiste les a choisis car leurs fluides biologiques, tel que le lait d'hippopotame ou le sang d'alligator, sont reconnus pour leurs vertus de guérison afin de traiter les maladies humaines, ayant des propriétés antibiotiques ou antivirales. Dans *Echoes*, Marguerite Humeau invente trois prototypes animaliers qui pourraient produire ces fluides. La première sculpture intitulée *Wadjet* est un cobra qui produit à la fois le venin et son propre antidote. La seconde, *Taweret*, est un hippopotame à deux têtes dont



Fig. 1
Marguerite Humeau, *Echoes* at Tate Britain, London, 2017-2018. Photo: © Tate, Joe Humphrys.

le lait pouvant soigner les humains. Enfin, *Sobek* est un alligator dont le sang peut résister à n'importe quel type d'infection. Ces trois sculptures blanches, épurées, en polystyrène, aux formes stylisées quasi-abstraites, avec les tuyaux et tubes qui les relient, permettant des échanges de fluides, semblent presque appartenir à un dispositif médical ou un laboratoire scientifique. Hypothétiquement, ces animaux pourraient donc sauver des vies humaines; ce que confirment leurs titres – *Wadjet*, *Taweret*, *Sobek* – divinités protectrices, issues de la mythologie égyptienne. D'autant plus, que lors de l'exposition à la Tate Britain (Londres) en 2018, l'artiste a recouvert les murs de l'installation d'une peinture jaune lumineux mélangée à un poison létal, le venin du serpent Mamba noir, afin de nous rappeler que les animaux et la nature sont tout aussi dangereux que les humains et que si certaines de leurs propriétés peuvent nous sauver, ils peuvent également être à l'origine d'une potentielle extinction humaine [Fig. 1].

Dans d'autres situations, l'artiste questionne cette disparition du point de vue des animaux, notamment dans l'environnement sculptural et sonore *The Opera of Prehistoric Creatures* (2012) dans lequel elle imagine les sons que pouvaient produire certaines créatures

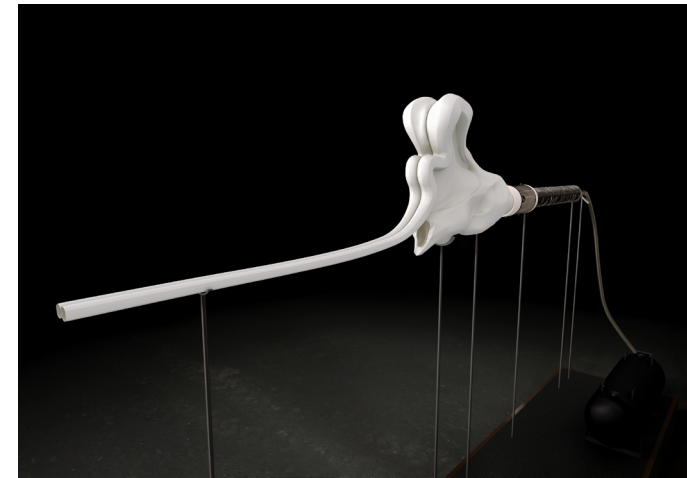


Fig. 2
Marguerite Humeau, from *The Opera of Prehistoric Creatures*, 2012. Courtesy Felipe Ribon.

préhistoriques aujourd'hui disparues, comme le mammouth [Fig. 2]. Avec l'aide notamment de paléontologues, l'artiste a reconstitué des larynx de mammouths avec des tubes de plexiglas et des membranes en latex, qui agrémentent les sculptures sonores en mousse de polyuréthane, montées sur des structures métalliques d'environ trois mètres de hauteur. Le récit spéculatif de Marguerite Humeau repose sur la réécriture de l'histoire et la possibilité que ces gigantesques éléphants auraient dominé le monde si les humains n'avaient jamais existé. En reconstituant artificiellement leurs cordes vocales, l'artiste propose de pouvoir écouter leur voix.

D'un point de vue scientifique, le projet semble quasiment impossible puisqu'il nécessiterait la capacité de reproduire les tissus mous qui ne se fossilisent pas. C'est pourquoi l'artiste dévie de la vraisemblance historique et scientifique et base son travail sur différentes hypothèses avancées par des paléontologistes et des linguistes. Ces créatures présentes sur Terre il y a plusieurs millions d'années composent l'installation à travers différentes espèces: le *Mammoth Imperator*, l'*Entelodont* (une espèce de porc de très grande taille), l'*Australopithecus*, mieux connue sous le nom de Lucy, et l'*Ambulo-*

cetus (une espèce de baleine). Pour chaque animal, un système de reconstruction et reconstitution vocale a été créé afin de diffuser différents sons comme des chants funèbres, mélanges de grognements, de cris plaintifs et de gémissements perçants.

Dans ces installations et environnements artificiels, créés à partir de scénario aux allures de science-fiction, l'artiste oscille entre passé historique, préhistorique et futur imaginaire à travers ces post-animaux, issus à la fois d'une démarche scientifique et d'une création artistique à l'aspect spéculatif. À l'instar de la philosophe des sciences Donna Haraway dans son ouvrage *Vivre avec le trouble* (2020), Marguerite Humeau propose de réfléchir à de nouvelles façons de co-habiter entre humains et animaux. Ainsi, Haraway écrit:

Nous devons créer de nouvelles parentés, des lignées de connexions inventives. Nous devons apprendre ainsi, au cœur d'un présent épais, à bien vivre et à bien mourir, ensemble. [...] Il s'agit plutôt d'apprendre à être véritablement présents, à être davantage que de simples pivots évanescents entre un passé (affreux ou édénique) et un avenir (apocalyptique ou salvateur), à être des bestioles mortelles, entrelacées dans des configurations innombrables et inachevées de lieux, de temps, de matières et de question, de significations (Haraway 2020: 7-8).

C'est dans cet entre-deux que se situent les œuvres de Marguerite Humeau.

Perspectivisme et multinaturalisme

Cette manière d'être au monde, de réinventer la relation inter-espèce et la façon d'envisager notre environnement résonne avec les mots de l'écologiste Carl Safina, lorsque dans une conversation avec Marguerite Humeau, il constate que "le monde n'a pas été élaboré pour les humains [...] Nous ne sommes pas le centre et la mesure de toute chose" (Humeau 2016: 85). C'est ainsi que l'artiste commence à poser les questions: "Existe-t-il des formes de conscience non-humaine? De quelle nature est la relation entre la conscience et le langage? Quel est l'élément déclencheur de la conscience chez les êtres vivants?" Et surtout: "Que se passerait-il si certains

animaux développaient les mêmes facultés de langage que celles des humains et pouvaient activer leur conscience?" Cette question qui semble spéculative et imaginaire repose pourtant bien sur une découverte scientifique: celle du "gène de la parole" ou protéine Forkhead-Box P2 (Foxp2). Cette protéine découverte en 1998 semble avoir un rôle déterminant dans la formulation et la transmission du langage. Le gène Foxp2 est à l'origine du développement physique et anatomique du larynx et des cordes vocales chez les humains et leur permet donc d'être une espèce qui a évolué en étant doté de la capacité à développer un langage articulé à travers une communication verbale intelligible. Ce gène ferait également partie des deux pour-cent de différence génétique qui séparent les humains des chimpanzés.

Marguerite Humeau a découvert ces données et faits scientifiques en lisant l'ouvrage du biologiste Jared Diamond, *Le Troisième Chimpanzé: Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain* (1991). Il constate:

Le cas du langage est exemplaire de ce point de vue. Tenu pour l'une des caractéristiques qui nous distinguent le plus des animaux, son apparition a probablement déclenché le "grand bond en avant". Retracer le développement du langage humain peut sembler une gageure: avant l'invention de l'écriture, le langage n'a laissé aucune trace archéologique [...] Il semble qu'on ne puisse pas disposer non plus d'exemples qui permettraient de se faire une idée de ce que furent les premiers stades du développement du langage humain [...] Néanmoins, il existe d'innombrables précurseurs du langage chez les animaux: les systèmes de communication vocaux acquis par de nombreuses espèces dont nous ne faisons que commencer à nous rendre compte de la complexité de certains (Diamond 1991: 254-255).

Ce qui, dans la continuité de ses interrogations sur la "résurrection" des espèces disparues et la disparition de l'espèce humaine, a amené l'artiste à se poser la question: "Si les humains n'avaient pas été l'espèce dominante, quelle espèce aurait pu les remplacer?" Et la réponse la plus répandue parmi les différents zoologistes

interrogés par l'artiste² fut "les éléphants". Le résultat de ses recherches est une installation sculpturale et sonore, exposée sous le titre *Foxp2* au Palais de Tokyo (Paris) et au Nottingham Contemporary en 2016, qui interprète son hypothèse: que se passerait-il si une nouvelle espèce d'éléphants remplaçait les humains en développant un nouveau type de langage, évolué. Le point de départ de son récit, qui lui a été racontée par un anthropologiste, est la mort d'une matriarche éléphant entourée par les membres de sa famille afin de l'accompagner dans l'au-delà. Chaque sculpture, et donc chaque éléphant, représente un état de conscience traversé pendant cette expérience tel que la tristesse, le désespoir, la joie... Ces dix formes éléphantines aux allures futuristes et mystérieuses, blanches et sculptées grâce à un processus d'impression 3D questionnent les limites du vivant, de la science et de la création de la vie artificielle. Afin d'imaginer et de créer le niveau de conscience de ces créatures et de tenter de reproduire le moment de la mutation du gène *Foxp2*, l'artiste a travaillé avec des linguistes ainsi que Pierre Lanchantin, spécialiste en intelligence artificielle qui réalise des programmes de langage informatique au Machine Intelligence Laboratory de l'université de Cambridge. Ensemble, ils ont recomposé une multitude de proto-langages hypothétiques afin de les faire chanter par un chœur, composé de 108 milliards de voix synthétiques représentant "l'histoire de l'humanité", et une créature marine (*The Myth Teller*) racontant, par des sifflements, des claquements et des gémissements, le premier récit non-humain d'un déluge catastrophique. Afin de rappeler l'extinction humaine, théorisée notamment par Elizabeth Kolbert dans son ouvrage *La Sixième Extinction* (2014), les sculptures sont positionnées sur un grand tapis contenant une teinture à base de pigments que l'artiste décrit comme des "liquides humains" (Humeau 2016) un mélange des éléments chimiques fondamentaux des fluides corporels humains avec un pigment pourpre issu de la plante toxique le datura. De l'extinction humaine naît une ère alternative, le probocène (l'ère des proboscidiens), un univers désormais dominé par de nouvelles espèces d'éléphants doués de langage et de conscience [Fig. 3].

2 Malheureusement l'artiste ne dévoile pas les détails de ces rencontres.



Fig. 3
Marguerite Humeau, *Foxp2*, 2016. Exhibition view, Nottingham Contemporary. Courtesy the artist, galerie Clearing, Brussels, galerie Duve, Berlin. Photo by Stuart Whipps.

Il s'agit donc d'envisager, d'imaginer et de percevoir le monde de manière totalement différente et neuve, du point de vue des animaux et non plus des humains. Cette nouvelle dimension de perception résonne avec la théorie du "perspectivisme et multinaturalisme" de l'anthropologiste brésilien Eudardo Viveiros de Castro³ qui dressent les différences entre humains et non-humains:

Typiquement, les humains, dans des conditions normales, voient les humains en tant qu'humains et les animaux en tant qu'animaux; le fait de voir des esprits, ces êtres habituellement invisibles, est un signe certain que les "conditions" ne sont pas normales. Cependant, les animaux prédateurs et les esprits perçoivent les humains en tant qu'animaux de proie, alors que les animaux de proie voient les humains en tant qu'esprits ou que prédateurs (Viveiros de Castro 2014: 161-181).

3 Viveiros de Castro tente de sortir d'une perspective anthropocentrée en s'intéressant à la pensée amérindienne qui considère que le monde est peuplé d'un ensemble de sujets, humains et non-humains, qui se distinguent par des points de vue différenciés correspondant à des manières d'être. Il utilise le terme "multinaturel" dans son ouvrage *Métaphysiques Cannibales* (2009).

Cette théorie est construite à partir des croyances de certaines tribus indigènes du sud du Brésil comme les Tupis qui considèrent que tous les êtres vivants sont humains et par conséquent tous les êtres humains et non-humains sont unis dans une "humanité élargie" notamment aux animaux. Ce mode de pensée par extension repose sur le postulat qu'il n'est plus nécessaire de faire une différence entre ce que nous considérons comme "êtres humains" et les autres êtres qui nous entourent comme le théorise l'anthropologue Philippe Descola. Ainsi, l'hypothèse de Marguerite Humeau selon laquelle les éléphants seraient les "nouveaux humains" ne paraît désormais plus si invraisemblable.

Cette multiplicité de points de vue et de perspectives sur la nature et ses différents composants témoigne de la possibilité, selon le principe de perspectivisme, que les êtres vivants ont à se définir en fonction de leur environnement et de suivre un processus de relations et de mutations inter-personnelles et inter-espèces.

Un imaginaire pour l'anthropocène

Comme nous l'avons vu précédemment avec le récit du déluge catastrophique et la création de l'ère du probocène, les œuvres de Marguerite Humeau s'inscrivent au cœur des préoccupations liées à la notion d'anthropocène théorisée notamment par le Prix Nobel de chimie néerlandais Paul J. Crutzen au début du XXI^e siècle en tant que nouvelle ère géologique créée par l'activité humaine et expliquée par les historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz en ces termes: "L'Anthropocène. C'est notre époque. Notre condition. C'est une révolution géologique d'origine humaine" (Bonneuil, Fressoz 2013: 9-10). L'artiste s'intéresse notamment à ses différentes caractéristiques que sont le changement climatique et la disparition de certaines espèces.

En 2019, l'artiste présente une série de sculptures dans le cadre de l'exposition *Mist* à la Galerie Clearing (Bruxelles) qui représentent des mammifères marins, aux formes abstraites et stylisées, dont les poumons et systèmes respiratoires ont été empoisonnés, par la pollution et l'élévation du niveau des eaux. Exécutant une procession religieuse dansée, les animaux doivent faire face à un déluge apo-

calyptique semblant avoir été causé par l'espèce humaine. Comme l'explique Jean-Paul Engélibert, il pourrait s'agir d'une "fascination de la fin, l'idée que 'l'homme' en est responsable et la banalisation d'un certain fatalisme devant l'échelle des phénomènes" (Engélibert 2019: 10). Cette série d'œuvres trouve sa place entre le mythe de l'apocalypse, de la fin des temps, et les différentes théories de l'anthropocène, à partir desquelles sont créées les sculptures de *Mist* qui illustrent ce nouvel imaginaire géologique. L'historien de l'art T.J. Demos, dans son ouvrage *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, écrit:

La visualité de l'Anthropocène tend à renforcer la position techno-utopiste que "nous" avons maîtrisé la nature – comme nous avons maîtrisé son image – et en fait les deux, la colonisation de la nature et sa représentation, sont en réalité inextricablement entrecroisés (Demos 2017: 28).⁴

Ce qui expliquerait que Marguerite Humeau traite ces questions à travers la représentation de post-animaux. L'artiste s'est donc interrogée:

Que se passerait-il si les êtres non-humains n'étaient plus de simples témoins de la lente destruction du monde? Et si eux aussi, connaissaient le deuil et pleuraient non seulement leurs morts, mais ceux des autres espèces? Et si le réchauffement climatique faisait apparaître des sentiments et une spiritualité chez les êtres non-humains?

Ces sculptures de mammifères marins existent dans un univers dans lequel l'extinction de masse s'est accélérée jusqu'au point de non-retour, où les animaux sont devenus des êtres spirituels, capable de transcendance et de réflexivité, non pas par choix mais parce que la situation environnementale ne leur laisse plus d'autre alternative. Cette hypothèse, une fois de plus, repose sur l'observation de comportements animaliers atypiques comme la trentaine

.....
4 Ma traduction: "Anthropocene visuality tends to reinforce the techno-utopian position that 'we' have indeed mastered nature, just as we have mastered its imaging – and in fact the two, the dual colonization of nature and representation, appear inextricably intertwined".



Fig. 4
Marguerite Humeau, *The Prayer*, from *Mist*, 2019. Galerie Clearing, Bruxelles.

de baleines échouées sur une plage de Nouvelle-Zélande en 2014 comme si le phénomène d'extinction de masse rendait les animaux conscients de leur propre vulnérabilité et finalité. Entraînant ainsi une diminution des frontières entre humains et animaux.

La première sculpture intitulée *The Moon* symbolise le nouveau niveau de la mer qui a recouvert partiellement la Terre, dont l'air est désormais devenu toxique. Ainsi, ces êtres vivants qui émergent se transforment progressivement en déchets industriels. Les autres sculptures représentent différents états et comportements des étapes de mutation. *The Dead* est une forme de mammifère marin stylisé à la chaire grisâtre, jonché sur le sol qui semble être en train de suffoquer. *The Prayer*, à la coloration bleutée, est au contraire dans une position d'étirement et d'élévation; sa "bouche" grande ouverte, invoque les esprits, cherchant une certaine forme de transcendance et de spiritualité [Fig. 4]. Le groupe de créatures *The Breathers* git à même le sol, ayant été submergé, des traces de liquides sont encore visibles par terre. Ils réalisent un rituel de respiration afin de survivre à cette submersion. Les trois formes roses et vertes déposées sur un socle blanc, intitulées *Waste* ne sont plus

que des morceaux de systèmes respiratoires comme gisant sur le rivage après qu'une vague se soit retirée. La série de petites sculptures en résine conservée dans une boîte de plexiglas, aux allures de banc de poissons, composé de *The Dead*, *The Dancers*, et *The Air* exécutent un rituel de respiration afin de ressusciter leurs morts. Contrairement à certaines autres sculptures, celles de l'exposition *Mist* montrent des animaux, aux aspects aquatiques et organiques, qui ne sont plus des menaces mais désormais les victimes des comportements humains. La solution à cette situation inégalitaire entre humains et animaux est proposée par la philosophe Rosi Braidotti sous le terme de *zoe*:

Ce positionnement débute avec le fait pragmatique qu'en tant qu'entités incarnées et enracinées, nous faisons tous partie de ce que nous appelons "nature", malgré les revendications transcendantes formulées par la conscience humaine [...] J'ai proposé des alliances inter-espèces avec la force productive et immanente de *zoe*, ou la vie dans ses aspects non-humains (Rosi Braidotti 2017: 32).

Il s'agit donc de proposer une façon différente d'envisager notre vision anthropocentrée. Non pas de la nier, mais reconnaître son existence et commencer à envisager notre position et nos comportements en conséquence vis-à-vis des autres espèces, afin de se diriger progressivement vers un certain anti-anthropocentrisme. La notion de *zoe* permet d'appréhender notre rapport à la vie animale et non-humaine, selon ce que Braidotti nomme "un égalitarisme *zoe*-centré". C'est exactement ce que représentent les post-animaux de Marguerite Humeau, des sculptures vivantes et incarnées dans leur matérialité, dans leur force vitale, cherchant un nouveau mode de connexion entre l'humain et le non-humain; et représentant une combinaison quasi-parfaite entre le techno-écologique et le poétique organique.

Ainsi, Marguerite Humeau, à travers les sculptures, installations et environnements sonores, représentations de post-animaux, questionne les notions et phénomènes d'extinction, de perspectivisme et d'anthropocène. En créant de nouveaux récits, entre démarches scientifiques et artistiques, investigations et imaginaires, mythes du

passé et visions du futur, l'artiste donne forme à des animaux guérisseurs, des espèces disparues, ressuscitées, douées de parole et de conscience, des créatures dangereuses ou en grand danger. Des post-animaux qui n'existent que dans des univers science-fictionnels ou futuristes et qui pourtant interrogent clairement notre monde présent.

Marguerite Humeau fait appel à de nombreuses technologies et un large spectre théorique, puisant dans la biologie ou l'anthropologie, afin d'analyser notre présent troublé, tout en réinventant le passé et imaginant le futur. Sa représentation et son interprétation de l'anthropocène à travers les figures animalières sont certes mythiques et poétiques, mais elles proposent également une nouvelle perspective afin de repenser les relations entre humains et non-humains. Ses recherches ont également amené l'artiste à questionner sa propre pratique artistique en regard des préoccupations écologiques et éthiques. S'interrogeant sur la pérennité, et peut-être même sur l'utilité, de la sculpture dans des temps futurs, notamment face aux conséquences environnementales du processus de la fabrication, des matériaux et du transport, l'artiste a décidé de ne pas exposer son œuvre *The Dead (A Drifting, Dying Marine Mammal)*, à la Riboca (Riga International Biennial of Contemporary Art) en 2020. L'œuvre matérielle a ainsi été remplacée par une performance orale décrivant le récit de l'animal absent, dans une époque de disparition où l'art tente d'éviter la fin des temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAIDOTTI R. (2017), "Four Theses on Posthuman Feminism", dans GRUSIN R., *Anthropocene Feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 21-48.
- BONNEUIL C., FRESSOZ J.-B. (2013), *L'Événement anthropocène*, Éditions du Seuil, Paris.
- CHAKRABARTY D. (2009), "The Climate of History: Four Thesis", dans *Critical Inquiry*, 35, n. 2, pp. 197- 222.
- CITTON Y., RASMI J. (2020), *Génération Collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Éditions du Seuil, Paris.
- COCHET Y. (2019), *Devant l'effondrement. Essai de collapsologie*, Éditions LLL, Paris.
- DAVIS H., TURPIN E. (2014), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press.
- DESCOLA P. (2005), *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris.
- DEMOS T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin.
- Id. (2017), *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Berlin.
- DIAMOND J. (1991), *The Third Chimpanzee: The Evolution and Future of the Human Animal*, Hutchinson Radius, New York.
- Id. (2005), *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*, Viking Press, New York.
- ENGÉLIBERT J.-P. (2019), *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, La Découverte, Paris.
- HARAWAY D. (2020), *Vivre avec le trouble, Des Mondes à faire*, Vaulx-en-Velin.
- HUMEAU M. (2016), cat. expo. *Marguerite Humeau. Foxp2*, Paris, Palais de Tokyo, les presses du réel, Paris.
- Ead., SAFINA C. (2016), "A Conversation Between Marguerite Humeau and Carl Safina", dans cat. expo. *Marguerite Humeau. Foxp2*, Palais de Tokyo, les presses du réel, Paris, pp. 65-69.

- KOLBERT E. (2014), *La Sixième Extinction*, Vuibert, Paris.
- LAMARCHE-VADEL R. (2016), "Who knows...", dans cat. expo. *Marguerite Humeau. Foxp2*, Palais de Tokyo, les presses du réel, Paris, pp. 59-65.
- LESCAZE Z. (2020), "An Artist Who Reanimates Extinct Species", dans *The New York Times*, n.p.
- LOWENHAUPT TSING A. (2017), *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MALM A. (2017), *L'anthropocène contre l'histoire*, La fabrique, Paris.
- MOORE J. (2016), *Anthropocene or Capitalocene?*, PM Press, Oakland.
- SERVIGNE P., STEVENS R. (2015), *Comment tout peut s'effondrer*, Éditions du Seuil, Paris.
- TRONCY E. (2019), "Qui est l'artiste Marguerite Humeau, l'anti Louise Bourgeois?", dans *Numero*, n.p.
- VIVEIROS DE CASTRO E. (2014), "Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène", dans *Journal des anthropologues*, pp. 161-181.

SITOGRAFIE

- Entretien de Marguerite Humeau avec Allison Hugill*, Berlin Art Link, mai 2015: <https://www.berlinartlink.com/2015/05/03/interview-marguerite-humeau-communicating-with-the-creaturely/>.
- Entretien de Marguerite Humeau avec Agnes Gryczkowska*, "Enter a Room Full of Black Mamba Venom With Marguerite Humeau", dans *Sleek*, mai 2015: <https://www.sleek-mag.com/article/marguerite-humeau-duve-berlin/>.
- SPICER E. (2020), "Interview with Marguerite Humeau", dans *Studio International*. En ligne: <https://www.studiointernational.com/index.php/marguerite-humeau-interview-art-born-from-will-to-become-eternal-leave-a-permanent-trace>.

Autori | Autors

Luca Bochicchio è docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Verona e Direttore scientifico del MuDA-Casa Museo Jorn di Albissola Marina. Per le sue ricerche ha ottenuto grant da Terra Foundation for American Art, Henry Moore Institute, Courtauld Institute of Art e INHA. Nel 2021 ha curato il progetto espositivo *Piero Simondo. Laboratorio Situazione Esperimento* (Alba, Torino, Albissola, Cosio di Arroscia), accompagnato dall'omonimo volume edito da Gli Ori-Albertina Press. È autore di numerosi saggi su temi quali il futurismo, le neo-avanguardie europee del secondo dopoguerra, ceramica e scultura tra XIX secolo e attualità, cultural heritage e arte post-human. Tra le monografie: *Angelo Ruga. Sulla soglia del labirinto* (2021), *Scultura e memoria. Leoncillo, i Caduti e i Sopravvissuti* (2016), *Il Lungomare degli Artisti di Albissola Marina* (1963-2013). *La nascita dell'arte pubblica in Italia* (2013).

Gianlorenzo Chiaraluca svolge attualmente un progetto dottorale riguardante lo studio delle presenze animali nella storia dell'arte contemporanea italiana, presso l'Università di Roma La Sapienza. Nello stesso ateneo ha conseguito con lode la laurea triennale in Studi Storico-Artistici e la laurea magistrale in Storia dell'Arte. Durante il periodo magistrale ha inoltre preso parte al Percorso di Eccellenza dell'Ateneo e frequentato il dipartimento di Art Management della Yeditepe University di Istanbul. Negli anni ha inoltre collaborato con diverse istituzioni, quali il Museo MACRO e la Fondazione Baruchello. Ha al suo attivo pubblicazioni scientifiche e convegni riguardanti il rapporto tra arte contemporanea e animali e snodi transnazionali tra Italia e Stati Uniti d'America.

Marie-Laure Delaporte est docteure en histoire de l'art contemporain. Ancienne chercheuse postdoctorale au Centre allemand d'histoire de l'art-Paris (2019/2020), elle travaille depuis plusieurs années sur les liens entre théories animales et du vivant et arts visuels. Elle a publié à ce sujet les articles: "Transformation animale des corps: le devenir post-humain des personnages de Matthew Barney et David Altmejd", in *Revue Histoire de l'art*, n.81, "Animal-Animalité" (juin 2018, p. 157-168); "Bestioles, organismes et milieux. Les œuvres vivantes de Daniel Steegmann Mangrané et Tomás", dans l'ouvrage collectif *Variabilité, mutations, instabilité des créations contemporaines* (Marseille, PUP, 2021, p. 249-262). Elle est également enseignante en histoire de l'art et en anglais à l'Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines et à l'Université Paris Nanterre.

Fabrizio Fabbri insegna Stili e arti del contemporaneo, Forme della moda contemporanea e Contemporary Fashion all'Università di Bologna. Da sempre si occupa degli intrecci che connettono arte, moda cultura pop. Tra le sue pubblicazioni, *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura*, Manni, Lecce 2003, *Sesso arte rock'n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna 2006, *Lo zen e il manga*, Bruno Mondadori 2009, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2011, *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni Sessanta a oggi*, Atlante, Bologna 2013, nonché il doppio volume *La moda contemporanea*, Torino, Einaudi, 2019 e 2021.

Laureata con lode in storia dell'arte nel 2016 con una tesi dal titolo *Finzione, ecologia visiva e ruolo dell'autore nell'opera di Joan Fontcuberta*, **Camilla Federica Ferrario** è attualmente dottoranda presso La Sapienza di Roma, dove sta portando a termine un progetto di ricerca sull'Archivio Storico Fotografico dell'Università. Recentemente ha collaborato con il Center for Photography at Woodstock (New York), la Galleria Interzone (Roma), e il Mlac - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea (Roma). Giornalista Pubblicista, ha scritto numerosi articoli e interviste per riviste di settore. Tra le sue pubblicazioni scientifiche l'articolo digitale "24 ore

di fotografie: Erik Kessels" (2015), alcune schede di catalogo in *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza* (2018), il saggio "L'arte come attivatore sociale: il progetto di Servizio Civile Street Art a Roma" nel volume *Action/Reaction Arte Urbana e Street art a Roma* (2019) e il saggio "Adolfo Venturi e la ditta fotografica Anderson" negli atti delle giornate di studio *In corso d'opera 4* (in corso di stampa).

Caterina Iaquina ha svolto un Dottorato in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano. Dal 2012 è docente di Storia dell'arte moderna e contemporanea presso NABA, Nuova Accademia di Belle Arti. Ha tenuto corsi presso l'Università Cattolica (sede di Brescia), seminari presso la Sapienza, Università degli Studi di Ferrara, Torino e Bari e in istituzioni artistiche tra cui Palazzo Reale, MACRO, FMCCA. Ha pubblicato saggi per Routledge, Franco Angeli, Postmediabooks, Quodlibet, articoli scientifici per Comunicazioni Sociali e Palimpsesti, oltre a collaborare con *Arte e Critica*, *Titolo*, *Opera Viva*, *Espoarte* e *Telescope*. Dal 2018 è impegnata nella costruzione dell'archivio dell'artista Clemen Parrocchetti.

Rosemary O'Neill is an Associate Professor of Art History at Parsons School of Design. She is the author of *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971* (Ashgate, 2012), co-editor of *Art as Adventure: Going Beyond* (Cambridge Scholars Publishing, 2017); book chapters: "Agnès Varda's du Côté de la Côte: Place as 'Sociological Phenomenon'" (Bloomsbury, 2018); "Christopher Fink's Atlas of Movements: Between Cartography and Poetry" (2018), "La Cédille qui Sourit: aesthetic research under the 'sign of humor'" (Ashgate 2012); and "Le 'naturalisme intégral' de Pierre Restany: la perception disciplinée et la dématérialisation de l'objet" (Éditions des Cendres, 2009). O'Neill has published essays in museum catalogues internationally, served as reviewer for an UNESCO world heritage site application (2020) and contributed to the peer-reviewed *International Art Market Dictionary* (2023).

Francesca Pola è Professoressa Associata di Storia dell'arte contemporanea alla Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, dove insegna nel Corso di Laurea Magistrale in Teoria e Storia delle Arti

e dell'Immagine e collabora all'attività dei centri di ricerca ICONA e CRISI (di cui è membro del consiglio direttivo); insegna anche all'Università Cattolica del Sacro Cuore e ad IES Abroad (Milano). È stata Fulbright Distinguished Lecturer Chair in Italian Studies 2016 alla Northwestern University di Evanston (Chicago), dove ha anche partecipato a un workshop interdisciplinare tenuto da Simone Forti. Tra le sue molteplici esperienze professionali, è stata curatrice al MACRO di Roma dal 2009 al 2011, dove ha dedicato particolare attenzione a Simone Forti nella mostra e pubblicazione *L'ATTICO di Fabio Sargentini 1966-1978* (Electa, 2010).

Julia Raymond est doctorante en philosophie contemporaine à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, sous la direction de Danièle Cohn. Les recherches menées pour sa thèse porte sur le développement de la *poésie-action* de 1955 à aujourd'hui. Ce travail l'a amené à écrire plusieurs articles pour différents ouvrages de littérature scientifique secondaire et à réaliser diverses communications sur ce thème. Du mois d'octobre 2017 à celui d'avril 2022, elle a également occupé un poste de chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art dans le cadre de son contrat doctoral. Diplômée en histoire de l'art et en philosophie (Université Paris I), elle détient, en outre, un D.N.A.P. de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy. Enfin en complément de son travail de recherches, Julia Raymond suit régulièrement des stages en archivistique.

Valentina Rossi è dottore di ricerca all'Università di Parma, storica dell'arte e curatrice. Attualmente è assegnista di ricerca all'Università di Parma per il PRIN 2022-2025 "La fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere", è stata inoltre assegnista di ricerca nel 2020-2021 sempre presso l'Università di Parma per il progetto "Mostre virtuali e valorizzazione del patrimonio culturale: il design italiano", e borsista di ricerca nel 2022 presso CSAC, Centro Studi Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma. È laureata al DAMS dell'Università di Bologna, dal 2013 è nella redazione della rivista scientifica *Ricerche di S/Confine* e dal 2012 è curatrice di MoRE Museum.

Orane Stalpers est doctorante et chargée de recherches. Après des études menées principalement à l'École du Louvre et à l'EHESS en Arts et Langages, elle poursuit depuis 2020 une thèse de doctorat sur les images de l'animalité dans les années 1950 à l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne. En parallèle de ses activités de recherche, elle a contribué à la mise en œuvre de différents projets d'expositions. Elle a notamment été assistante commissaire pour la seconde édition de la Biennale de Riga (RIBOCA2) en 2020 et travaille aujourd'hui comme chargée de recherches au Musée national Picasso-Paris. De 2019 à 2022, elle était également enseignante chargée de travaux dirigés en histoire de l'art à l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne.