

Giovanni Aloi è uno storico dell'arte moderna e contemporanea la cui ricerca è focalizzata sull'Antropocene e sulle nuove concezioni della natura in arte. Aloi insegna alla School of the Art Institute of Chicago e al Sotheby's Institute of Art di New York e Londra. È il caporedattore di *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* (www.antennae.org.uk) e autore di *Art & Animals* (2011)

and Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene (2018), *Why Look at Plants? - The Vegetal World in Contemporary Art* (2019) and *Lucian Freud - Herbarium* (2019). Insieme a Caroline Picard, Aloi è il co-editore della serie *Art after Nature* della University of Minnesota Press.

**ANIMAL STUDIES E ARTE: ELEFANTI
NELLA STANZA**

GIOVANNI ALOI

Publicato nel 2015 come editoriale esteso per il progetto *Beyond Animal Studies* di *Antennae* (2015-2016)

Conosciamo tutti il modo di dire in cui l'elefante indica un problema di cui tutti sono consapevoli ma di cui nessuno parla apertamente. La metafora rende bene il senso di uno stato culturale di paralisi – l'impossibilità paradossale di dire qualcosa che comunque tutti possono vedere. In questo articolo sosterrò che c'è ben più di un elefante nella stanza degli *Animal Studies* e dell'arte contemporanea; forse troppi per poter continuare a ignorarli, e troppi per permettere a un discorso produttivo di arte contemporanea di fare progressi in questo campo. Come si vedrà, molti degli elefanti che identificherò qui sono relativamente piccoli e strettamente connessi al campo degli *Animal Studies*, mentre altri sono di stazza maggiore e abbracciano più di una disciplina alla volta. Alcuni sembreranno elefanti nella stanza solo agli storici dell'arte o agli studenti. Per gli altri lettori, potrebbe trattarsi del primo incontro con questi elefanti. Sono venuto a conoscenza di molti di questi elefanti in più di quindici anni di insegnamento, di conferenze, di pubblicazioni e di lavoro a stretto contatto con i miei colleghi nell'ambito degli oltre trenta numeri di *Antennae* realizzati fino a questo momento. Fin dal principio, gli *Animal Studies* sono stati un'occasione di ripensare tutto quello che avevo imparato riguardo a me stesso,

all'umanità, agli animali e alle nostre relazioni con altre forme di vita ed ecosistemi. Per questo attribuisco grandissima importanza allo sforzo costante di pensare oltre: oltre i confini delle metodologie specifiche di ogni disciplina, delle certezze preconette, del sistema dei valori accreditati. Più di dieci anni fa, mi sono avvicinato agli *Animal Studies* con la promessa che avrei potuto apportare qualche cambiamento sostanziale a livello sociale, ben oltre i limiti accademici. Sono perciò convinto che la discussione sugli *Animal Studies* non possa permettersi di ristagnare in dimostrazioni di sapere accademico circolari e puramente performative, che non riescono a innescare un reale avanzamento di pensiero e d'azione nella vita di tutti i giorni. Ancora di più, in relazione nello specifico con il campo dell'arte contemporanea, mi sembra che il non riuscire a far progredire la discussione significhi sprecare l'opportunità di mettere a frutto il potenziale reale che l'arte contemporanea potrebbe avere nel ripensamento delle relazioni fra gli animali e gli umani.

Gli argomenti chiave esplorati nella prima parte di questo articolo riguardano i problemi intrinseci, le contraddizioni e i paradossi che gli artisti, così come gli storici dell'arte, devono affrontare lavorando con animali e arte all'interno dell'attuale sistema di valori stabilito dagli *Animal Studies*. Per chiarezza, ho concentrato la mia argomentazione su quattro elefanti che ho chiamato come segue: Accusa, Visibilità, Responsabilità e Materiali Artistici. La seconda parte dell'articolo si concentra invece più nello specifico sull'arte contempora-

nea, sugli *Animal Studies* e sulla necessità di superare la circolarità delle argomentazioni per poter integrare la prospettiva degli *Animal Studies* con le teorie e le pratiche dell'arte contemporanea.

Come si chiarirà, e come molti di noi già sanno, essere artisti, storici dell'arte o studiosi di *Visual culture* nell'ambito degli *Animal Studies* non è un compito semplice. Fare arte, e discutere di arte, sono attività invischiate in una serie di paradossi e contraddizioni interne che finiscono per richiedere la costruzione di un'etica complessa. Ritengo che questa etica non debba necessariamente combaciare con i parametri etici dei diritti animali o dell'agenda vegana. Questo non equivale comunque a sostenere che queste cornici teoriche debbano essere avvertite come incompatibili. È però di fondamentale importanza riconoscere i punti di incompatibilità fra queste cornici, al fine di evitare la già citata circolarità delle argomentazioni. Questo costituisce un'altra sfida per gli *Animal Studies*, di fatto la possibilità o impossibilità di rifarsi con coerenza a uno o più registri etici che possano coerentemente rendere giustizia agli animali, alla rappresentazione animale e all'ambito metodologico di discipline umanistiche diverse.

ACCUSA

I primi elefanti che vorrei mostrare sono quelli legati all'area delle pubblicazioni e delle conferenze in *Animal Studies*. L'elefante nella stanza più grande di tutti è quello che ho chiamato *Accusa*. Chi di voi ha seguito attraverso la lente degli *Animal Studies* gli eventi che hanno caratterizzato

gli ultimi vent'anni di arte contemporanea avrà probabilmente notato la ricorrenza di un predominante tono negativo. Mi sto riferendo nello specifico alla tendenza di articoli che denunciano la mancanza di una riflessione etica nel trattamento degli animali in arte contemporanea. Senza troppi giri di parole, sto suggerendo che ciò costituisce un esempio di cattiva pratica accademica. Inoltre, temo che l'efficacia di questo approccio sia limitata e che questo genere di indagine non renda giustizia all'arte contemporanea.

Com'è risaputo, il benessere e i diritti degli animali hanno contribuito grandemente all'eliminazione della crudeltà dalle gallerie, e in alcune occasioni, l'intercessione di gruppi di animalisti si è dimostrata essenziale per evitare che animali fossero uccisi in nome dell'arte. *Helena* (2000) di Marco Evaristi, *The Rat Piece* (1976) di Kim Jones, *Portable Fish Farm* (1971), *Theatre of the World* (1993) di Huan Yong Ping e *Don't Trust Me* (2007) di Adel Abdessemed sono stati analizzati con competenza da moltissime prospettive – una discussione che non faccia riferimento all'ambito dei diritti animali costituirebbe infatti un problema etico. Per chiarezza: il contributo dato all'arte contemporanea dalle lotte per i diritti animali è stato di fondamentale importanza. Temo però che ancora oggi qualcuno ritenga che la principale se non unica responsabilità di una critica dell'arte in termini di *Animal Studies* risieda nel continuo evidenziare un'attuale o presunta inappropriata del trattamento degli animali in arte. Negli ultimi anni ho notato la tendenza, da parte di certe voci

provenienti dal campo degli *Animal Studies*, a concentrarsi unicamente su istanze negative, come se gli *Animal Studies* costituissero una sorta di “organo di controllo” culturale. Credo che questo approccio sia riduttivo. Indicare il maltrattamento degli animali o denunciare una presunta scorrettezza nella rappresentazione degli animali in arte dovrebbe essere solo una delle potenzialità degli *Animal Studies* all’interno della sfera artistica.

È inoltre importante notare che la maggior parte degli esempi di crudeltà sugli animali menzionati sopra non possono essere considerati validi a livello accademico o rappresentativi di realtà più ampie nel campo dell’arte contemporanea. Molte delle più recenti pubblicazioni sugli animali in arte si sono concentrate su vecchi esempi in cui gli animali sono stati maltrattati o uccisi all’interno delle gallerie. Alcuni di questi esempi risalgono a più di cinquanta anni fa e sono già stati ampiamente discussi e criticati nel corso degli ultimi vent’anni. Personalmente, non sono sicuro di cos’altro potrebbe essere detto a riguardo, a parte ribadire l’uso evidentemente inappropriato degli animali nel contesto artistico. Questi esempi continuano però a riaffiorare, reclamati come indiscutibile testimonianza della noncuranza dell’arte contemporanea nei confronti degli animali in generale. È importante ricordare che esempi di questo tipo costituiscono situazioni isolate nella storia dell’arte moderna e contemporanea, e che buona parte di questi sono stati dimenticati o completamente ignorati dagli studiosi di storia dell’arte in primo luogo per una

mancanza di meriti artistici. Il recupero da parte degli *Animal Studies* di queste opere può essere considerato informativo, interessante da un certo punto di vista, e in qualche caso ha sollevato importanti questioni etiche. Continuare a concentrarci su questi esempi, però, comporta una percezione negativa inutilmente distorta di ciò che l’arte contemporanea può apportare all’epistemologia degli *Animal Studies*.

Allo stesso modo, sono stanco di saggi e interventi in cui gli studiosi si concentrano sul lavoro totalmente discutibile di studenti non ancora laureati in cui è presente crudeltà sugli animali. L’esempio degli studenti canadesi che catturarono e torturarono un gatto nel 2001, o di quelli che decapitarono un pollo nel 2013, sono fra i più ricorrenti.¹ Questi esempi, nonostante siano estremamente riprovevoli, non possono essere considerati rappresentativi del panorama artistico contemporaneo – nondimeno sono stati frequentemente utilizzati per supportare casi di condanna alla mancanza di etica degli artisti in generale e per sminuire le possibilità dell’arte contemporanea di contribuire alla discussione sugli *Animal Studies*.

È con un certo rammarico che dobbiamo riconoscere che, sfortunatamente, gli adolescenti sono troppo spesso coinvolti nella crudeltà sugli animali – questo è un problema reale. Facebook così come gli altri social media sono pieni di video e immagini davvero inquietanti con bambini che torturano gli animali – questo fenomeno

.....
 1 *Fur flies over cat-killing film* in *BBC News*, 2004, disponibile online URL <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3657582.stm>

è diffuso in modo preoccupante, a livello culturale così come a livello geografico. Il fatto che un gruppo di studenti di arte abbia pensato che uccidere un animale in nome dell'arte fosse un'idea brillante non dovrebbe essere usato per screditare l'arte contemporanea in generale all'interno del sistema accademico.

VISIBILITÀ E LOGICA DEL TESTIMONE

Il secondo elefante nella stanza di cui voglio parlare si chiama Visibilità – è un elefante ben più grande di Accusa, e probabilmente molto più vecchio. È noto che negli ultimi venti o trent'anni la frequenza con cui è possibile incontrare il corpo di un animale in una galleria è innegabilmente aumentata. Si può sostenere che, in linea di massima, parlando di arte contemporanea, gli *Animal Studies* si siano interessati in particolar modo alle seguenti manifestazioni nelle gallerie:

- 1) La presenza di animali morti/im-pagliati.
- 2) La presenza di animali vivi.
- 3) L'uccisione di animali.

Questi fondamentalmente sono i casi in cui i corpi degli animali acquisiscono visibilità per mano degli artisti. La principale obiezione sollevata dal postumanesimo contro l'umanesimo riguarda il rifiuto di un'etica basata sull'abilità/intelligenza² e sul ruolo preponderante esercitato dalla visualità nell'epistemologia della cultura occidentale³. È stato dimostrato come

2 C. Wolfe, *What is Posthumanism*, Minnesota University Press, London and Minneapolis 2010, p. 141

3 Ibid. p. xxx

questi due parametri giochino un ruolo fondamentale nella produzione dell'umano come un'entità separata dalla natura. Come proposizione sottesa alla formazione del soggetto umano, la visibilità è stata storicamente connessa alla capacità dell'uomo di oggettivare. Il primato del consumo oculare è stato a lungo discusso nella storia recente della ricerca tecnologica e scientifica come insufficiente o comunque limitato. Questo slittamento ha radicalmente modificato il nostro concetto di visualità.

Mi sembra che al momento gli *Animal Studies* siano divisi in due grandi gruppi: uno che ha abbracciato il postumanesimo e la sua sfiducia nella visibilità come strumento per costruire la realtà e uno fondamentalmente basato sulla visibilità come massimo strumento epistemologico. In *What is Posthuman?*, Cary Wolfe contesta la capacità intrinseca alla visualità di oggettivare, tentando così di smantellare la relazione dialettica dicotomica fra oggetto e soggetto – un passaggio che dovrebbe permetterci di superare le traiettorie date dell'umanesimo e la “violenza intrinseca” che lo ha modellato.⁴

4 In *What is Posthumanism?* Wolfe utilizza l'esempio della prospettiva centrale del Rinascimento e della sua costruzione panottica dello spazio, che fornì modelli normativi di soggettivazione umanistica, e si chiede cosa potrebbe comportare la relazione fra la rappresentazione contemporaneo in filosofia e quella in arte. Wolfe costruisce la sua teoria comparando il *modus operandi* dell'artista Sue Coe con quello di Eduardo Kac e la struttura fondamentalmente come una critica alla visualità umana come principale modalità epistemologica umanistica nella relazione uomo-animale. È importante notare che la ricerca di Wolfe si interroga sull'etica

La visione onnisciente nella strutturazione degli *Animal Studies* è stata quindi fondamentale nello sviluppo di questo campo. La divisione epistemologica fra quelli che fanno affidamento sulla visibilità e quelli che non lo fanno (o almeno non lo fanno eccessivamente) è causa di serie limitazioni del discorso così come di disaccordi inconciliabili. Questo non significa che tutti gli studiosi di *Animal Studies* dovrebbero conformarsi al fallimento teoretico della visione come principale strumento epistemologico nella relazione uomo-animale, ma potrebbe essere utile riconoscere il ruolo complesso e spesso contraddittorio giocato dalla visualità all'interno degli *Animal Studies*. Più nello specifico, sarebbe importante riconoscere che i registri discorsivi dei diritti animali e del veganismo, pur diversi fra loro, sono generalmente basati su una logica della *testimonianza* come fondamento intrinseco della struttura etica della scelta e del giudizio. Questa logica della testimonianza, basata fortemente sul fattore visuale,

che comporta il fare arte – la posizione dell'artista come produttore di rappresentazione, sostiene Wolfe, può adombrare il senso ultimo del lavoro. Per questo, l'opera di illustrazione di Coe, nonostante l'artista abbia un evidente indirizzo etico-attivista, è ritenuta da Wolfe troppo dipendente da una *teatralità melodrammatica* che deturpa l'animale riducendolo alla mera contingenza materiale e all'operazione epistemica imposta dal medium: la piatta orizzontalità del foglio su cui le illustrazioni sono disegnate. Al contrario, i progetti multimediali e transgenici di Kac traggono vantaggio dalla negazione di quella "violenza della rappresentazione" presente nel lavoro di Coe e, per questo, più in linea con il posizionamento dell'umano nel postumanesimo.

ha offerto diverse opportunità al campo dell'arte contemporanea ma, allo stesso tempo, ha fortemente limitato la discussione, specialmente se si tiene in considerazione l'emergere di nuovi parametri in termini di biopolitica e di materialità. Questo non significa che l'etica dei diritti degli animali e del veganismo sia di per sé problematica. Piuttosto, il mio invito a riconsiderare alcuni aspetti della visualità sui quali è basata la loro agenda dovrebbe essere compreso come un'accettazione che i tempi e le prospettive mutano e che i contesti dovrebbero tenere conto di questi cambiamenti per poter mantenere una rilevanza nel dibattito contemporaneo.

Si può ancora dire che la visibilità del corpo animale nelle gallerie attragga ancora molta più attenzione e molte più critiche che altre proposte creative in cui i corpi degli animali sono assenti o sono stati processati. Damien Hirst, forse l'artista più (tristemente) noto per l'utilizzo degli animali nelle sue opere, è stato più volte accusato nell'ambito degli *Animal Studies* e forse è stato detto e scritto anche troppo riguardo alla mezza dozzina di mucche presenti nei suoi lavori degli anni Novanta. Nel frattempo, ho pensato a lungo all'importanza delle 32.500.000 mucche che vengono normalmente uccise negli Stati Uniti ogni anno nei mattatoi, le 90.277 che li vengono uccise ogni giorno, le 3.671 che saranno morte prima ancora che tu abbia finito di leggere questo articolo.⁵ Questo paradosso fa emergere alcune do-

5 USDA, *Livestock Slaughter Summary*, National Agricultural Statistics Services, 2014, p.8

mande riguardo a quale sia effettivamente il ruolo della visibilità nella nostra cultura già saturata di immagini e quale sia la risposta etica da esso generata. Qual è il rapporto fra visibilità ed etica in relazione alla morte degli animali? In questo articolo, mi rifarò a diverse logiche della visibilità, concentrandomi su opere d'arte che deliberatamente traggono profitto dall'utilizzo dei corpi degli animali per mettere in discussione sistemi di pensiero, di valori e parametri etici.

Per il momento, è importante rendersi conto che le opere di Damien Hirst che coinvolgono mucche dissezionate non istigano l'allevamento o il macello di massa, ma costituiscono sicuramente la loro manifestazione figurativa – la manifestazione del fatto che molti di noi non si rendono conto che la macellazione avviene comunque, anche se a porte chiuse, dal momento che la carne arriva nei supermercati ben impacchettata e comodamente privata di ogni corporeità in vaschette di plastica coperte di cellophane. Le mucche dissezionate di Hirst sovvertono l'estetica naturalizzata della visibilità e dell'invisibilità nel biocapitale tramite una disturbante fusione della dissezione scientifica e di quella del mattatoio. Queste opere si limitano a mostrarci quello che la società non vuole vedere – non inventano né propongono nuove pratiche sociali – ci rivelano semplicemente quelle esistenti, o quelle passate. Con ciò, se non suggeriscono vie alternative per procedere, comunque non istigano né promuovono la crudeltà sugli animali. Come già notato da Susan McHug riguardo a un altro lavoro intitolato *This Little Piggy*

Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home, che presenta un'estetica molto simile a quella delle mucche sezionate:

«Si può dire che *Piggy* di Hirst riguardi non tanto le speranze, ma i fallimenti della relazione maiale-animale nelle economie industriali urbane, lì dove meno ci aspetteremmo che persistano. Ma sembra anche possibile che queste e altre figure suine sfruttino differenti negoziazioni fra immagine e narrativa».⁶

È inoltre importante notare che le mucche di Hirst vengono procurate in modo etico – quelli che usa sono animali morti per cause naturali, i cui corpi sarebbero stati altrimenti eliminati. Interpretare l'uso che Hirst fa dei corpi delle mucche semplicemente come una messa in scena gratuita e irrispettosa della morte degli animali significa non aver in alcun modo compreso quello che queste opere ci dicono riguardo al rapporto di sfruttamento che da sempre abbiamo instaurato con gli animali: il desiderio di sapere come funzionino il loro metabolismo, l'interesse a confrontare il nostro sistema con il loro e poi imparare dalle similitudini e dalle differenze che incontravamo, il desiderio di mangiare la loro carne ma di non dover assistere alla loro sofferenza e alla loro morte. Allo stesso tempo, che ci piaccia o no, queste opere ci ricordano del costo della vita animale su cui si fonda la nostra cultura, la nostra conoscenza e il nostro progresso. La materialità dei corpi delle mucche nelle vetrine e l'esposizione dei loro organi interni

.....
6 S. Mcugh, "Clever pigs, failing piggeries" in *Antennae*, n. 12, primavera 2010, p. 19

diventa così una scioccante chiamata alla consapevolezza nell'incessante desensibilizzazione perpetuata dal mondo di realtà virtuali che ci circonda.

Rendersi conto di tutto ciò non significa elogiare Hirst per l'uso degli animali nelle sue opere. Ma l'intensità con cui queste si impongono nella cultura popolare richiede un'indagine di cui gli *Animal Studies* dovrebbero tenere conto e che va ben oltre il semplice atto d'accusa. Ho l'impressione che molte persone disprezzino completamente l'opera di Hirst semplicemente per il suo successo economico e per la sua popolarità. Non aggiungerò altro su questo argomento, se non l'avvertimento che questa attitudine dice molto riguardo a un certo approccio elitario, borghese e ipocrita nei confronti della cultura, della cultura di massa e del denaro.

Come molte delle opere di Pop Art di Andy Warhol che possono essere storicamente collegate al lavoro di Hirst, lavori come *Mother and Child Divided* propongono una critica al consumismo insita direttamente nella materialità e nei paradigmi rappresentativi che utilizzano. Viene così estesa la ricerca di Warhol e la sua sperimentazione sul valore dello shock e della morte, proponendo un'interpretazione aggiornata, capace di superare i risultati che la testimonianza fotografica aveva ottenuto alla fine degli anni Sessanta. Come la maggior parte delle opere di arte contemporanea, quelle di Hirst essenzialmente costituiscono entità instabili aperte all'interpretazione. Questo testo non è basato su un sistema specifico di significati.

È comunque importante tenere a mente

che dietro alle radici nell'economia consumistica che incarnano, le "mucche sezionate" di Hirst costituiscono uno spettacolo disturbante perché ci ricordano che tutte le medicine che assumiamo per sopravvivere a malattie mortali e prolungare la nostra vita provengono dal sacrificio di altri animali. Ridurre le vetrine di Hirst a puro spettacolo, intrattenimento, o a un fenomeno da baraccone, significa negare quello che invece dovremmo affrontare: che, alla fine dei conti, nella storia del mondo occidentale, la produzione di conoscenza – conoscenza che può poi arrivare a salvare vite umane così come vite animali – è ineluttabilmente fondata su atti di violenza controllata. Sono le tante narrazioni materiali di violenza nascosta a intrecciarsi nelle vetrine di Hirst. Le opere smantellano la pretesa della cultura occidentale che «lo sfruttamento materiale del lavoro, così come quello della natura, appartiene al passato»⁷ e portano la fastidiosa materialità della morte animale, che sta alle radici del sistema capitalistico, direttamente davanti agli occhi dei consumatori della classe alta e medioalta che frequentano le gallerie d'arte.

L'arte contemporanea si immerge deliberatamente nelle contraddizioni e nei paradossi che rendono la vita quello che è. Lo scopo è infrangere l'apparentemente stabile, ordinata e lucida superficie costruita dalle relazioni e dalle concezioni sociali che sono state naturalizzate – e questo è uno dei maggiori punti di forza che l'arte contemporanea ha da offrire al campo

7 N. Shunkin, *Animal Capital – Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2009, p. 43

degli *Animal Studies*. C'è così tanto da imparare da quello che Hirst ci mostra con alcune delle sue opere in cui sono presenti corpi animali, ma ho l'impressione che la strenua resistenza proveniente dai movimenti per i diritti degli animali e dai gruppi vegani di *Animal Studies* alla sola idea che una qualche conoscenza riguardo agli animali possa provenire da queste opere genererà una circolarità nella discussione e un vicolo cieco a livello epistemologico.

Che ci piaccia o no, Hirst (così come molti altri artisti conosciuti a livello internazionale il cui lavoro coinvolge gli animali) si è guadagnato un posto particolarmente importante nei manuali di storia dell'arte e verrà ricordato come un artista influente, con un forte impatto sia sulla pratica che sulla teoria. Ricavare considerazioni efficaci sul rapporto uomo-animale a partire da queste opere è una di quelle importanti responsabilità che una critica improntata agli *Animal Studies* dovrebbe tenere seriamente in considerazione. Ci illudiamo forse che se gli studiosi di *Animal Studies* continueranno a ignorare queste opere o si limiteranno a produrre articoli d'accusa con ben poco valore storico artistico, allora nessun altro al mondo se ne occuperà? Sfortunatamente, non è così. Basta guardare all'estesa copertura stampa che Hirst riceve regolarmente per notare quanto male e quanto raramente gli animali sono presi in considerazione, quando non vengono completamente dimenticati tanto dai critici quanto dagli storici dell'arte. D'altro canto, una critica del lavoro di Hirst basata sulla condanna dei diritti degli animali non costituisce una valida indagine storico

artistica e non lascerà alcuna traccia nella discussione sul suo lavoro. Perciò ritengo che sia così importante fare in modo che queste opere diventino funzionali per noi.

Come professore di arte moderna e contemporanea, ho la responsabilità di parlare di Hirst ai miei studenti da diversi punti di vista che, per quanto possibile, possano rendere giustizia all'artista, all'opera d'arte, a un approccio teorico inerente alla storia dell'arte e alla cultura visuale e a una critica affine agli *Animal Studies*. Allo stesso tempo, non posso imporre agli studenti un'analisi di queste opere basata unicamente sui diritti animali, dal momento che questo sarebbe riduttivo della quantità di prospettive che uno storico dell'arte deve tenere in considerazione.

Nonostante l'iniziale intenzione dell'artista, è importante rendersi conto che possiamo comunque imparare qualcosa di importante riguardo alla relazione uomo-animale e, cosa ancora più importante, dobbiamo permettere a chiunque di formare il proprio pensiero critico riguardo ai parametri etici necessari, senza imporre principi imperativi sulle opere d'arte prima ancora che queste possano esprimersi. L'analisi dei quadri di farfalle di Hirst che si sono dimostrati centrali per il mio articolo *On a Wing and a Prayer*, che prende in esame anche il lavoro di Mat Collishaw e su cui tornerò più tardi, nasce esattamente da questa necessità – quella di “ricavare il massimo” da opere d'arte famose in cui compaiono animali mostrando quanto ancora possiamo imparare da loro riguardo alla relazione uomo-animale, anche se a una prima analisi queste opere non sem-

brano proporre nulla di positivo. Inoltre, come storico dell'arte che ha sempre cercato di mediare fra diversi punti di vista etici e metodologici nella discussione pubblica e accademica sulla presenza degli animali in arte, mi rifiuto categoricamente di condannare in toto le opere che prevedono corpi di animali morti. Ritengo che ogni caso debba essere attentamente valutato e analizzato, per ragioni di cui tratterò più avanti in questo articolo.

MATERIALI ARTISTICI

È ora importante rivolgere la nostra attenzione a un altro elefante che è strettamente connesso con la visibilità – uno che perseguita la storia dell'arte tanto quanto gli *Animal Studies*: Materiali Artistici.

Per prima cosa, bisogna riconoscere che nell'ambito degli *Animal Studies* non esiste una critica negativa dell'arte classica. Credo che questo fenomeno sia di grande interesse, soprattutto perché – devo ammetterlo – mi sembra che sia caratterizzato da una certa ipocrisia metodologica ed etica. Come per i *Gender Studies*, in cui è stata data grandissima attenzione al problema della rappresentazione, buona parte della critica accademica riguardo alla rappresentazione degli animali nei quadri classici si è concentrata sulla forma, sullo stile e sulla composizione. In entrambi i casi, si è sottolineata l'oggettificazione o la presunta "liberazione" di ciò che è sempre stato tradizionalmente sottomesso dalla tradizione antropocentrica e patriarcale dell'arte classica. Vorrei sostenere che questa forma di critica non può essere sufficiente, quando regolarmente gli animali non sono solo

coinvolti sul piano della rappresentazione, ma sono direttamente inclusi nei materiali da cui il quadro stesso è composto. Una posizione etica seria, credibile e ben informata riguardo agli *Animal Studies* non può scegliere i propri argomenti in base alla convenienza. La visibilità si annida ancora nella stanza come un problema che dev'essere affrontato seriamente.

Può essere fatto un paragone interessante con la critica femminista e alcune opere prodotte nel contesto del femminismo che deliberatamente enfatizzano l'importanza della materialità in arte, concentrandosi criticamente, ad esempio, sulla natura totalmente genderizzata di alcuni materiali come il tessuto e la ceramica che vengono quindi inglobati in una certa arte fra gli anni Sessanta e Settanta.⁸ Comunque, c'è una differenza sostanzialmente ovvia fra l'arte classica che oggettifica le donne e le opere d'arte di stampo femminista che propongono di denunciare lo stato delle cose: nessuna donna è mai stata uccisa per realizzare un'opera d'arte classica – nella creazione dei dipinti classici normalmente le donne venivano semplicemente spogliate.⁹

.....
8 Uno degli esempi più significativi dell'importanza dei materiali in arte – indirizzato alla differenza di genere e alla femminilità in particolare – si ritrova in *The Dinner Party* (1979) di Judy Chicago dove il ricamo e la ceramica diventano elementi chiave dell'opera. Tracy Emin è invece un esempio di artista contemporanea che si rifà a questa tradizione attraverso la creazione dei suoi famosi quilts e dei suoi ricami. K. Deepwell, *Nuova Critica d'Arte Femminista: strategie critiche*, Manchester University Press, Manchester 1995

9 Ma come notava Susan McHugh in una delle nostre conversazioni su questo argomento: «La loro esistenza come soggetti viventi, pensanti e

Il paradosso che ci troviamo ad affrontare scrivendo di arte e facendo arte è che le disuguaglianze fra le vite degli umani e degli animali sono evidenti ovunque. Che siano rappresentati sulla tela o no, i prodotti animali sono presenti nella miscela di materiali utilizzati per la creazione degli oggetti di cui parliamo – sono stati resi invisibili, ma sono innegabilmente presenti. Queste morti animali, come quelle più visibili che invece attraggono grande attenzione in arte contemporanea, non possono più essere ignorate, specialmente nel momento in cui una rinnovata attenzione è diventata sempre più importante in diversi approcci all'interno degli *Animal Studies*.

DAL MEDIUM ALLA MATERIALITÀ?

La storia dell'arte ha sempre avuto un rapporto problematico con il trattamento dei materiali artistici. Un tempo, venivano considerati dominio esclusivo degli artisti. Come ho già detto, gli storici si sono sempre concentrati sul piano della rappresentazione, chiarendo il simbolico nascosto in opere d'arte splendidamente eseguite, discutendo gli aspetti formali così come quelli inerenti al contesto. Si sono occupati di materiali artistici soprattutto allo scopo di valutare la qualità di una produzione (nel caso vengano utilizzati materiali molto preziosi, ad esempio), per tracciare la metanarrativa di un particolare merito

creativi – non prendendo in considerazione la Padrona che si occupa dei lavori di casa permettendo così al Padrone di creare – è compromesso da una comparabile metodologia di rappresentazione oggettificante».

artistico o per elevare le abilità di un artista al rango di genio. Non è comunque mai stata dedicata grande attenzione ai materiali al di là dei tecnicismi utilizzati per dare materialità a un'immagine.

Detto ciò, è importante ricordare che ci sono stati tre momenti specifici e interconnessi fra l'estetica moderna e la critica d'arte in cui un rinnovato interesse per l'essenza del medium e per la sua materialità è stato preso in considerazione. In particolare: la concezione della specificità del medium in Greenberg, secondo cui un'opera d'arte deve inglobare un approccio critico e consapevole al proprio medium¹⁰, la tesi di Marshall McLuhan secondo cui il medium di un oggetto mediatico/artistico costituisce un messaggio ugualmente o addirittura più importante del contenuto sintagmatico proposto dall'oggetto¹¹, e la teorizzazione di Rosalind Krauss della condizione postmediatica, che riconosceva l'importanza dei nuovi movimenti artistici superando la teoria di Greenberg sulla specificità dei media nell'arte postmoderna.¹²

Nonostante tutti questi tre contributi costituiscono in un modo o nell'altro il tentativo di avvicinarsi a una discussione sulla specificità del medium tenendo conto della sua materialità, in qualche modo vengono tutti meno a questo impegno semplicemente ponendo il medium al centro delle loro argomentazioni. Nel lavoro di tutti e

10 C. Greenberg, "Modernist Painting" (1960) in *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, ed. F. Frascina e C. Harrison, Sage, Londra 1982

11 M. McLuhan, *The Medium is the Message*, Penguin Books, Londra 1967

12 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 1999

tre gli autori, il termine *medium* sostituisce la specifica materialità dell'opera d'arte tramite una forma di trascendenza. Così il medium è allo stesso tempo materiale e immateriale, è sia singolare che plurale: singolare in termini linguistici, e plurale poiché fonde e allo stesso tempo appiattisce la materialità specifica di diversi stili di pittura, scultura e installazione.

Sostengo che l'inclusione di corpi visibili di animali all'interno dei materiali di diversi medium artistici costituisca una delle più importanti rivoluzioni nella storia dei materiali artistici perché è la prima seria opportunità di pensare in arte a una materialità non creata dall'uomo, al di là del registro simbolico della rappresentazione – rendere visibile il corpo di un animale costituisce una *critical manoeuvre* interdisciplinare di grandissima importanza. La presenza di materiali animali visibili insieme a quelli che sono tradizionalmente sempre stati usati dagli artisti provoca un decentramento nello sguardo storico-artistico antropocentrico, provocando una defrazione delle certezze metodologiche in approcci più sperimentali. È in questo contesto che l'emergere della Bio Art può essere concepito come stimolante, non solo per un discorso riguardante gli *Animal Studies*, ma anche per la creazione artistica, per la storia dell'arte e per la cultura visuale.¹³

.....
 13 Questo articolo non si occupa di Bio Art per il semplice motivo che trattare questo argomento in modo competente richiederebbe una cornice e un'argomentazione completamente diverse. L'assenza della Bio Art in questo saggio dev'essere considerata intenzionale allo scopo di mantenere l'attenzione su un approccio specifico e più tradizionale al fare arte.

LA BIOPOLITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

Un contributo consistente all'importanza della materialità nel contesto degli *Animal Studies* è stato proposto dal pionieristico testo di Nicole Shukin *Animal Capital*. Shukin si schiera a favore di una ripresa della «storia materiale del potere economico e simbolico»¹⁴ all'interno del discorso culturale, mettendo in discussione l'enfasi data dagli *Animal Studies* alla visibilità e alla rappresentazione. Fondamentale nella sua tesi è il concetto di «capitale animale», un paradigma che costituisce una «risposta risolutamente materialista»¹⁵ alla questione dell'animale – la possibilità di pensare oltre la dimensione visuale sul piano della rappresentazione, di dare la stessa importanza al «valore simbolico del segno animale e al traffico fisico di sostanze animali»¹⁶. Possiamo quindi provare a trasporre il concetto di «capitale animale» di Shukin in un contesto storico artistico per portare alla luce quello che fino a questo momento è stato ignorato dagli storici dell'arte: che la rappresentazione animale è inscindibile dal consumo fisico o dall'assimilazione della materia animale. Una critica materialista, sostiene Shukin, è stata invece soppiantata da un'indagine filosofica – e come darle torto.¹⁷

Gran parte dell'argomentazione nei primi capitoli ruota intorno all'adozione della parola *interpretazione* (*rendering*), che connota il duplice livello del consumo,

.....
 14 N. Shukin, 2009 pp. 1-48

15 Ibid. p. 6

16 Ibid. p. 7

17 Ibid. p. 12

caratterizzando alcune istanze del capitale come un processo.¹⁸ *Interpretare* significa “rappresentare qualcosa”: la forma animale funziona come un simbolo nel contesto esteso della rappresentazione. Ma nella teoria di Shukin, interpretare significa anche “riportare” o “riproporre” la materia animale come una parte intrinseca della materialità della rappresentazione stessa. La doppia lettura di *interpretazione* permette quindi di pensare alle relazioni animale-umano come a una biopolitica della rappresentazione, offrendo così un’alternativa all’analisi puramente estetica della rappresentazione.¹⁹

Il concetto di *interpretazione* proposto da Shukin viene formulato tramite la discussione delle prime pellicole. A essere messa in luce è la capacità della pellicola di rappresentare la forma animale e, allo stesso tempo, di essere costituita di gelatina derivata da tessuto animale processato. Nella matericità del medium della rappresentazione risiede una storia invisibile di violenza sugli animali e di morte che semplicemente non possiamo ignorare quando parliamo di arte dal punto di vista degli *Animal Studies*. Come vedremo, riconoscere l’importanza dei materiali artistici all’interno di un contesto biopolitico che tenga conto della morte animale rischia di scatenare una reazione a catena che richiede la nostra attenzione.

.....
18 Ibid. pp. 20-25

19 È in questo senso che le mucche di Hirst, contrariamente a come sono normalmente affrontate, possono essere davvero viste come la proposta di un certo livello di onestà riguardo alla loro matericità.

Il concetto di interpretazione di Shukin ce lo permette poiché attraversa diverse problematiche fondamentali nel campo degli *Animal Studies* – la dicotomia fra l’approccio materialista dell’agenda vegana e di quella dei movimenti per i diritti degli animali e l’interpretazione puramente poststrutturalista che vede invece gli animali come significanti. È qui in gioco la possibilità o l’impossibilità di mediare produttivamente fra queste polarità. È proprio questa dicotomia a provocare la maggior parte delle frizioni fra gruppi diversi all’interno degli *Animal Studies* – fra quelli che lavorano e riflettono con animali vivi e quelli che lavorano e riflettono con e attraverso la loro rappresentazione.²⁰ Ed è questa polarità, credo, che dev’essere attentamente calibrata per poter produrre uno sguardo più equilibrato sulle relazioni umani-animali.

VISIBILITÀ, INVISIBILITÀ E MATERICITÀ

A questo punto, vale la pena notare che non sono solo i materiali artistici ad aver rappresentato un enorme elefante nella stanza della storia dell’arte e che la nuova presenza animale in arte contemporanea è stata altrettanto mal gestita dalla storia dell’arte. Normalmente, il dibattito storico artistico riguardo ad artisti come Damien Hirst, Joseph Beuys, Oleg Kulik, Mat Collishaw e altri riduce la presenza animale nelle opere all’analisi della forma o del

.....
20 L’uso della parola *rappresentazione* è qui volutamente semplicistico – nel modo in cui generalmente si ritiene che indichi la rappresentazione di immagini, visive o letterarie, di animali in opposizione alla matericità innegabile e alla realtà degli animali viventi.

significato simbolico. Questo approccio è evidentemente fallace, dal momento che in molti casi questa linea di indagine sorvola completamente su un rapporto ben più complesso che l'artista potrebbe avere con gli animali all'interno del proprio lavoro. Quando possibile, il ruolo di *Antennae* come unica rivista di cultura visiva veramente vicina agli *Animal Studies* è stato quello di colmare questa lacuna. Anche la marginalizzazione di una critica che tenga conto degli animali nell'analisi storico artistica mainstream è però problematica. Vorrei comunque suggerire che questo fenomeno potrebbe essere causato da una paura degli storici dell'arte a spostare il contesto d'analisi dalla semantica all'etica, uno spostamento a causa del quale la sfera etica rischierebbe di oscurare il merito artistico dell'opera.

Al di là dell'ombra del puro antropocentrismo disciplinare, è piuttosto probabile che il sorvolare su una critica che tenga conto anche degli animali in storia dell'arte sia dovuto anche alle difficoltà comportate dalla mediazione fra diverse necessità e i problemi legati al rendere giustizia a tutti.

Gli interrogativi riguardo all'importanza di considerare la matericità delle opere ha cominciato ad emergere timidamente soltanto negli ultimi anni.²¹ Come sostiene an-

21 *Surface Encounters: Thinking With Animals and Art* di Ron Broglio ha fornito alcune importanti coordinate riguardo alla materialità e alla sua piatezza effettiva e metaforica. Il volume *Visualità/Materialità*, pubblicato nel 2012, evidenzia più direttamente un insieme di problematiche relative a questo argomento in una più ampia cornice storico artistica e di cultura visuale. G. Rose e D. Tolia-Kelly (edito da), *Visuality/Materiality – Images, Objects and Practices*, Ashgate, Farnham 2012.

che James Elkins, la storia dell'arte si è tradizionalmente interessata alla materialità delle opere d'arte a un livello generico e astratto.²² Il fenomeno, secondo l'autore, è stato fondamentalmente causato dall'aver fatto affidamento sulla fenomenologia, appoggiandosi soprattutto a Merleau Ponty, Sartre e Husserl.²³ Comunque Elkins chiarisce che il nuovo scenario della produzione artistica contemporanea è uno scenario in cui la materialità delle opere d'arte non può più essere ignorata. L'argomentazione di Elkin deriva dalla sua partecipazione a una conferenza dal titolo *Cos'è un'immagine? (What is an Image?)*. Durante la conferenza, il discorso si è concentrato sul libro di Elkins dal titolo *Cos'è un quadro (What a painting is)* in cui l'autore si concentra sull'analisi minuziosa di sezioni ingrandite di dipinti dell'ordine di 70 mm di larghezza²⁴. Per Elkins, un'ispezione così ravvicinata della superficie pittorica avrebbe impedito ogni collegamento con le istanze storico artistiche del dipinto. In altre parole un'analisi troppo ravvicinata avrebbe ostacolato la componente visuale o, meglio, avrebbe sostituito un registro epistemologico di visualità con un altro.

Ridurre drasticamente la distanza fra l'osservatore e l'oggetto ha sviato la significazione affermativa in dipinti che erano invece strutturati per produrre un

22 J. Elkins, *On some Limits of Materiality in Art History*, in *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, Zurigo, n. 12 2008 pp. 25-30. Numero speciale, S. Neuner e J. Gelshorn (edito da) *Taktlilität: Sinnerfahrung als Grenzfahrung*, p. 25.

23 Ibid.

24 Ibid.

senso di affermazione nell'osservatore.²⁵ Attraverso l'analisi di Elkins, la Storia si rivela come una questione di distanza fra lo sguardo e il suo oggetto. L'«ispezione ravvicinata» della superficie pittorica di Elkins ha rimpiazzato la storicità con la materialità, aprendo una possibilità di articolazione di ciò che normalmente rimane inespreso nel discorso storico artistico.

In questo caso, è importante ricordare che le coordinate epistemologiche fra lo sguardo e l'oggetto, e il conseguente silenzio riguardo ai materiali artistici all'interno del paradigma semantico delle opere d'arte, si è storicamente formato attraverso le pratiche e le teorie dell'arte classica soprattutto, in modo particolarmente rilevante per l'arte moderna, a partire dal Neoclassicismo. Il punto di vista di Jean-August-Dominique Ingres riguardo alla pittura e alla matericità, ad esempio, rifletteva chiaramente l'opinione diffusa sulla loro relazione. Il maestro di gusto neoclassico nella Parigi del diciannovesimo secolo credeva che la manipolazione dei materiali da parte dell'artista dovesse essere totalmente invisibile allo sguardo, permettendo all'immagine di emergere al di là della materialità che ne forniva la visibilità. «Il tocco non dovrebbe apparire [...] al posto dell'oggetto rappresentato, esso mostra la tecnica del pittore: invece

del pensiero, ne proclama la mano».²⁶ La materialità del dipinto fu quindi eliminata dalla struttura semantica dell'immagine e concepita come un dominio esterno all'interpretazione storico artistica, appartenente piuttosto all'ambito della produzione. Per questo, Elkins sostiene che:

«Non si è mai data una spiegazione della matericità e della fisicità di un'opera che tenga in conto i limiti di una storica o critica attenzione alla materialità, e per questo non c'è alcun motivo di non andare avanti, spendendovi quanto più tempo possibile, trovando per essa quante più parole possibili».²⁷

Approfondendo la sua argomentazione, riconosce anche l'esistenza di una forma di apprensione che ci impedisce di dedicarci realmente a questo compito. Questa apprensione, sostiene Elkins, è esacerbata da un intrinseco interesse a mantenere lo status quo e una paura per quello che potremmo dire.²⁸ «Nella storia dell'arte è un *topos*, un luogo comune, sostenere che la disciplina si interessi di materialità e fisicità. Ma è un *fatto*, un fatto poco piacevole, che la stragrande maggioranza degli storici dell'arte e dei critici non abbiano intenzione di esplorare oltre il punto in cui scrivere diventa difficile».²⁹

Alla luce di questa emergente attenzione alla materialità in arte e nel campo degli *Animal Studies*, credo che occuparsi seria-

25 Il concetto di *affermazione* è qui utilizzato in senso foucaultiano, come l'autore la utilizza nei suoi saggi dedicati a Magritte e a Manet. M. Foucault, *This is not a Pipe*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles e Londra, 1983 e M. Foucault e N. Burriaud, *Mnet and the Object of Painting*, Tate Publishing, Londra 2011.

26 J.A.D. Ingres, "Notes 1813-27" in H. Delaborde, *Ingres, Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine*, Plon, Parigi 1870 pp. 93 - 177

27 J. Elkins, 2008

28 Ibid

29 Ibid

mente della materialità in arte contemporanea così come in arte classica, almeno dalla prospettiva degli *Animal Studies*, potrebbe significare riconoscere la morte invisibile degli animali: le trasformazioni animali che hanno reso possibile la rappresentazione. Chi ritiene inaccettabile l'inclusione visibile del corpo di un animale morto in un'opera, dovrebbe tener conto di tutte le morti animali che sono normalmente presenti in un dipinto classico. In altre parole, se si ritiene immorale l'uso che Hirst fa degli animali morti, si dovrebbe anche poter spiegare perché gli stessi criteri non dovrebbero essere applicati a opere d'arte di cinquecento anni fa che effettivamente contengono centinaia di animali morti, anche se non visibili.

TRANSUSTANZIAZIONE NELLE OPERE CLASSICHE

Il termine transustanziazione, etimologicamente connesso alla Chiesa Cattolica, implica la trasformazione di una materia in un'altra. La transustanziazione ha avuto un ruolo essenziale nel miracoloso – la possibilità di trascendere i limiti e l'essenza della matericità che manifesta la grandiosità di Dio attraverso la sua capacità di sovvertire le leggi fisiche. È possibile sostenere che la pittura classica si sia implicitamente riferita a questo processo di transustanziazione allo scopo di produrre immagini in cui la "pittura materica" dovesse essere trasformata in un'altra materia, almeno per via di imitazione. Così, nei dipinti classici dei maestri, la pittura blu diventa acqua, le sfumature di rosa diventano carne umana e i verdi, i viola e i rossi

diventano stoffe di velluto o di seta. Sotto a questo strato superficiale di transustanziazione se ne trova un altro, più nascosto e vicino all'idea di interpretazione di Shukin: una forma di transustanziazione che coinvolge la morte degli animali. Ora, è giusto identificare gli animali che venivano abitualmente utilizzati per produrre molte delle immagini che ammiriamo ancora oggi. È risaputo che durante il Rinascimento, l'aumento del commercio con l'India e la scoperta dell'America comportarono l'utilizzo di un nuovo pigmento rosso derivato dalla cocciniglia. Il *Coccus Cacti*, la cocciniglia che parassita le foglie del cactus, veniva essiccata e tritata per produrre tinta rossa.³⁰ Insetti di specie diverse come *Kermes Vermillio* e *Kerria Lacca* venivano usate in modo simile. Certamente è importante ricordare che la cocciniglia era culturalmente considerata parassitaria: una quantità troppo elevata avrebbe danneggiato la produzione agricola e, quindi, la coltivazione e l'uccisione non avevano mai posto problemi etici. Comunque, la cocciniglia non è l'unico animale ad essere stato utilizzato nella creazione di dipinti. La *Purpura patula* o *Purpura capillus*, un mollusco una volta molto diffuso nel Mediterraneo, veniva utilizzata per creare una sfumatura di viola che era estremamente costosa.³¹ Il colore veniva estratto da una piccola ciste sul mollusco e, secondo l'archivio storico di Windsor e Newton, ne era perciò necessaria un'enorme quantità per poter produrre la tinta. «Nel 1908, P.

.....
30 A.H. Church, *The Chemistry of Pinks and Painting*, Seeley Company, Londra 1901, p. 185

31 Ibid. p. 302

Friedlander raccolse appena 1,4 grammi di tinta pura da 12.000 molluschi». ³² Che ci importi o meno della morte dei molluschi (un altro animale che non restituisce lo sguardo), la mia attenzione è piuttosto rivolta direttamente all’impatto ambientale che pratiche di questo tipo hanno avuto sugli ecosistemi da cui gli animali venivano rimossi. L’archivio di Winsor e Newton sostiene che «per tutto il Mediterraneo, si possono ancora vedere i cumuli dei resti di conchiglie nei luoghi dove anticamente avveniva la tintura». ³³ Cercare di visualizzare il quantitativo di molluschi uccisi allo scopo di produrre un quantitativo tanto esiguo di pigmento è di per sé complesso – valutare il disastroso impatto ecologico che pratiche di questo tipo potrebbero aver avuto su ecosistemi locali lo è altrettanto.

Oltre ai molluschi, anche le uova hanno costituito un comune ingrediente utilizzato per miscelare i pigmenti. Inizialmente in quella che veniva chiamata “tempera all’uovo” durante il Medioevo in Italia e in altre aree dell’Europa e poi durante il Rinascimento, fino all’adozione diffusa della pittura a olio all’inizio del Cinquecento. L’uovo rallentava l’asciugatura del pigmento e permetteva agli artisti di applicare meglio il colore e di avere più controllo sulla stratificazione delle sfumature. Ai tempi anche la cera d’api era utilizzata in modo simile. ³⁴ Estratti gelatinosi prove-

nienti dalle vesciche degli storioni erano invece generalmente usati come un agente miscelante nella pittura a olio, così come in alcuni Paesi era utilizzata la colla di pesce. ³⁵

Forse meno noto ai non specialisti è che anche i conigli avevano un’utilizzazione nella pittura classica come elemento preparatorio. ³⁶ Le ossa di coniglio, i tendini e la cartilagine venivano bolliti per farne colla che veniva applicata sulla tela prima della pittura. Si preparava così la superficie a ricevere il pigmento e a sopportare l’umidità del colore applicato. È da notare che in Italia così come in Europa centrale, i conigli venivano regolarmente cucinati per essere mangiati, piuttosto che tenuti come animali domestici, cosa che invece accade oggi in molti altri Paesi. In alternativa si usava anche la colla estratta dagli zoccoli dei cavalli. E, naturalmente, dopo essermi concentrato così tanto sulla matericità del dipinto, sarebbe sbagliato dimenticare i mammiferi che sono stati uccisi per produrre i pennelli. I peli e le setole di cavalli, cinghiali, conigli, maiali, buoi, scoiattoli, capre e tassi venivano comunemente utilizzati per produrre un’ampia gamma di pennelli di diverse grandezze e di diversi gradi di morbidezza. ³⁷

Come studioso di storia dell’arte e cultura visuale, non posso permettermi di ignorare l’uccisione di questi animali solo perché è accaduta nel passato e perché i corpi

.....
32 Winsor & Newton, *Articles and Inspiration*
URL <http://www.winsornewton.com/uk/discover/articles-andinspiration>

33 Ibid

34 J. Elkins, *What Painting Is*, Taylor and Francis, Abingdon, 2000 p. 18

.....
35 Ibid.

36 Ibid.

37 J. R. Genttens e G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Courier Corporation, Chelmsford 2012

degli animali sono stati resi invisibili. Ed è per questa stessa ragione che non posso condannare totalmente l'uso degli animali in arte contemporanea senza riconoscere un'ipocrisia di fondo. Questo è il vero dilemma che gli storici dell'arte impegnati negli *Animal Studies* dovrebbero considerare seriamente. La maggior parte della produzione artistica nell'arte occidentale ha sempre comportato l'uccisione e l'utilizzo degli animali. Ed è importante sottolineare che l'uccisione di animali avvenuta nel passato è tanto importante quanto quella che avviene nel presente.³⁸

Alla luce di tutto ciò, tentare di trovare una posizione priva di ambiguità all'interno di una disciplina in cui l'uccisione animale ha costituito il *modus operandi* essenziale con cui è stata realizzata la maggior parte degli oggetti non è un compito semplice e non ho remore nell'affermare che la critica dell'arte degli *Animal Studies* si è per lo più limitata a parlare di morte animale solo in relazione alla visibilità animale. Negoziare queste complessità interne non è impossibile, ma, come dicevo, l'etica richiesta per questo compito è complessa e potrebbe non combaciare

.....
 38 Ce lo ricorda un gruppo di studiosi attenti ai diritti degli animali che giustamente si indignano per la morte dell'elefante Topsy (che fu ucciso con l'elettroshock nel 1903 per pubblicizzare il sistema di corrente elettrica DC) e di altri casi studio che vengono ripresi dal passato per documentare l'ingiustizia che ha dominato la relazione uomo-animale. Si pensi agli animali crudelmente condannati dai Romani nel Colosseo, o ai tantissimi animali macellati al mercato di Smithfield a Londra durante l'età vittoriana. Gli *Animal Studies* hanno mosso critiche a questa situazione nonostante la distanza storica che ci separa.

perfettamente con l'agenda etica dei diritti animali o con le voci provenienti dai movimenti vegani che normalmente prendono le distanze dall'arte contemporanea.

QUESTIONE DI SCELTA?

Qualche mese fa, mi è capitato di discutere il tema delle morti degli animali nascoste in arte classica con uno storico dell'arte impegnato con i diritti animali. La sua obiezione alla mia argomentazione era che «i pittori del Rinascimento non avevano una scelta». Non sono d'accordo. Questa è una scusa ricorrente basata sulla disinformazione che è stata spesso utilizzata al solo scopo di negare l'importanza della morte animale quando conviene a una certa argomentazione o a una certa agenda.

Durante il Rinascimento, i pigmenti venivano ricavati tanto da vegetali e minerali quanto dai corpi degli animali. Se gli artisti, incluso Leonardo che sembrava molto attento agli animali, avessero davvero considerato intollerabile la morte degli animali, avrebbero cercato modi per sviluppare una produzione di pigmenti che escludesse completamente la morte animale.³⁹ Tecnicamente, sarebbe stato possibile. La scelta di uccidere o non uccidere

.....
 39 L. Lutwack, *Birds in Literature*, University Press of Florida, Gainesville 1994, p. 152

In "Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies", Carol Gigliotti discute i riferimenti all'amore di Leonardo per gli animali e scrive: «era estremamente attento alla condizione degli animali utilizzati unicamente a scopi umani, anche se a volte lui stesso li utilizzava per i propri». C. Gigliotti, "Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies" in *AI and Society*, 2006, n. 20, (1) pp. 22-34

gli animali ci ha sempre accompagnato, e lo vediamo bene nella scelta fatta dagli artisti di non uccidere animali domestici per creare pigmenti o strumenti artistici. Gli artisti avevano una scelta durante il Rinascimento tanto quanto hanno una scelta oggi: tanto oggi quanto allora era culturalmente accettato uccidere alcuni animali mentre non era possibile ucciderne altri.⁴⁰

Cosa ancora più importante, partendo dalla storia sociale dell'arte e dalla sua vicinanza al mecenatismo, sappiamo che gli artisti rinascimentali vivevano in una realtà economico-sociale molto più complessa e dominata da contraddizioni di quella della "favola" della mitografia che la storia dell'arte mainstream vorrebbe farci credere. Ben lontano dal ritratto del genio trascendentale completamente guidato dalla sublimazione della sua bruciante passione artistica che non riesce ad imbrigliare, gli artisti del Rinascimento lavoravano in un campo professionale ipercompetitivo, caratterizzato fundamentalmente dal dena-

ro e dal potere.⁴¹ Gli artisti gareggiavano fra loro per l'attenzione dei potenti, nel tentativo di assicurarsi i contratti più prestigiosi e remunerativi – e non c'era solo la loro reputazione in gioco. Desideravano sicurezza, tranquillità, e ammirazione che si potevano trovare solo al riparo della corte. Il bisogno di uccidere animali per il loro lavoro derivava fundamentalmente dal bisogno di andare incontro agli alti standard imposti dal sistema del mecenatismo e del mercato che valutava il loro lavoro. Artisti come Hirst paradossalmente lavorano in un sistema che mantiene alcune caratteristiche sostanziali di quello rinascimentale.

Non da ultimo è importante considerare che gli artisti avrebbero avuto la possibilità di non dipingere affatto. Se Leonardo avesse realmente considerato il valore della vita degli animali, come sosterebbe alcuni, avrebbe potuto semplicemente rinunciare a dipingere. Come altri, anche se sporadicamente, dipingeva per guadagnare la benevolenza, la protezione e la ricchezza che desiderava per elevarsi da una vita di miseria nell'Italia del Rinascimento. Come è noto, si spostava di corte in corte per soddisfare la sua ambizione di costruire la più efficiente e letale macchina da guerra ma vista dal genere umano, non per diffondere l'amore per gli animali.⁴² Una critica informata da parte di storici dell'arte seriamente impegnati negli

.....
40 Se è vero che l'emergere dei movimenti per i diritti degli animali risale al diciannovesimo secolo, questo non coincide con un'improvvisa consapevolezza del valore della vita animale. Il valore della vita animale è sempre stato un fattore chiave per le azioni umane nella storia e si può prendere come prova il simbolismo di cui certi animali sono stati investiti mentre altri ne sono completamente estranei. Si può comprendere meglio l'avanzare dei movimenti dei diritti per gli animali come un fenomeno correlato alla nuova concezione di identità e alla legge che ha modificato la società attraverso i drammatici cambiamenti socio culturali causati dalla rivoluzione industriale.

.....
41 Per un approfondimento si veda A. Hauser, *The Social History of Art*, 4 vol, Routledge, Londra e New York, 1951

42 M. Kemp, *Leonardo on Painig: an Anthology of Writings by Leonardo Da Vinci, With a Selection of Documents Relating to is Career as an Artist*, Yale University Press, New Haven, 2001

Animal Studies ha il dovere di sottolineare queste complessità e contraddizioni intrinseche, che contribuirono a plasmare le grandi personalità degli artisti che oggi ammiriamo.

Finora mi sono concentrato esclusivamente sui dipinti classici per focalizzare la mia argomentazione, però è importante ricordare che la morte animale è accaduta sistematicamente nella realizzazione di alcune delle più famose illustrazioni di storia naturale. Esiste un legame nascosto fra la morte degli animali e le illustrazioni naturali che normalmente passa inosservato nella discussione su lavori di artisti estremamente conosciuti e ammirati come John James Audubon e Maria Sibylla Merian. Le magnifiche illustrazioni di animali prodotte da entrambi possono essere paragonate al processo della tassidermia – la morte dell'animale è necessaria per produrre una visione estetizzata della vitalità. La differenza fondamentale fra la tassidermia e l'illustrazione rimane comunque solo in superficie. Mentre la prima si gioca nell'ambiguità dell'affermazione di una vitalità che viene rappresentata attraverso la pelle animale, le illustrazioni di storia naturale hanno sempre nascosto ogni materialità animale in una complessa opera di sostituzione e appiattimento. Come rivelato da Maria Sibylla Merian in una lettera, uccidere le farfalle per poterle disegnare non era mai una pratica piacevole:

«Se si vuole uccidere velocemente una farfalla, bisogna mettere la punta di un ago da rammendo su una fiamma finché non diventa bollente o rosso incandescente e infilarlo nella farfalla. Muore imme-

diatamente e senza danneggiare le ali».⁴³

Com'è noto, inoltre, neanche la tecnica di Audubon si basava sul dipingere gli animali vivi, ma sul mettere in posa uccelli appena uccisi, a volte anche centinaia alla volta per poter dipingere una tavola.⁴⁴ Audubon avvolgeva sottili fili intorno ai corpi ancora caldi per mettere gli animali nelle pose richieste dalle imposizioni estetiche della disciplina. Questi esempi mostrano un altro punto cieco a livello etico, un'altra circostanza in cui l'animale morto viene nascosto e contemporaneamente risuscitato senza lasciare traccia del processo che implicava la sua morte e che era necessario perché l'immagine apparisse. E qui non importa che, come per la pittura classica, i pigmenti utilizzati da Merian e da Audubon derivassero dagli animali, creando così di fatto un doppio livello di complessità. Alla luce di questa argomentazione, bisogna anche ricordare che nemmeno oggi i materiali dell'arte sono completamente privi di materia animale. Mi chiedo ancora quanti artisti impegnati con la critica nel campo degli *Animal Studies* sul livello della rappresentazione controllino accuratamente che nessun animale sia stato sfruttato nella creazione dei materiali che utilizzano.⁴⁵

.....
43 Maria Sibylla Merian citata in J. Neri, *The Insect and the Image: Visual Nature in Early Modern Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 161

44 J. A. Fiameno, *Other Selves: Animals in the Canadian Literary and Imagination*, University of Ottawa Press, Ottawa 2007, p. 69

45 Esistono alcuni libri che spiegano quali ingredienti sono contenuti in quali materiali. Fra gli altri, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* di Ralph Mayer (con un'ottima sezione dedicate ai pigmenti) e *Color* di Victoria Finlay sono estremamente dettagliati.

ARTE CONTEMPORANEA E RESPONSABILITÀ

Tornerò ancora una volta sull'esempio dell'opera di Damien Hirst per suggerire una strada produttiva che coinvolga capitale animale, biopolitica e arte. È importante chiarire che questo articolo non vuole difendere il lavoro di Hirst su un piano etico ma che intende utilizzarlo come un esempio chiaro e polarizzante di arte molto conosciuta che utilizza gli animali. Le opere d'arte di Hirst sono più semplici e più note a un vasto pubblico rispetto a quelle di artisti più complessi e concettuali con cui abbiamo familiarizzato nella discussione sugli *Animal Studies*. Credo che questa immediatezza renda il suo lavoro molto utile a livello didattico. Vorrei quindi chiarire che non credo che il lavoro di Hirst costituisca un contributo consapevole agli *Animal Studies*, ma sostengo invece che, nonostante questo, le sue opere possano dirci molto di più di quello che già pensiamo di sapere riguardo alle relazioni umano-animale-ambiente nel momento in cui si segue un impianto materialista.

Che piaccia o no, Hirst si è guadagnato una posizione molto solida nei libri di storia dell'arte e verrà ricordato come un artista di rilievo che ha fortemente influenzato la pratica così come la teoria e il mercato. Come ho già spiegato, essendo uno storico dell'arte che lavora regolarmente con gli studenti, devo prendere questo tipo di arte in considerazione. Una storia dell'arte che si rispetti deve rendere conto, almeno per completezza, degli artisti chiave di uno specifico periodo e Hirst è stato sicuramente un artista fundamenta-

le dell'ultimo periodo postmoderno (oltre a essere uno degli artisti più famosi della contemporaneità). Dover pensare a come presentare il suo lavoro ai miei studenti trovando un equilibrio fra interrogativi etici e critica storico artistica mi ha portato a concentrarmi sul suo lavoro e su quello di altri artisti normalmente ostracizzati dai testi di *Animal Studies*.

Una strategia produttiva nel caso dei corpi degli animali visibili in arte contemporanea è quella di tracciare il percorso di produzione e consumo che ha portato l'animale in questione a diventare parte di un'opera d'arte – in altre parole, diventa interessante rendere conto delle biopolitiche comportate dal capitale animale in gioco. Questo approccio propone una riconfigurazione delle passate metodologie storico artistiche di stampo marxista come la storia sociale dell'arte di Hauser o l'attenzione di Baxandall per i materiali, i contratti, le commissioni e il mercato nel discorso della produzione artistica. Ma in ogni caso ciò implica superare l'analisi della rappresentazione per comprendere meglio la natura e il contesto della relazione animale-umano implicata nella realizzazione dell'opera d'arte. Da questa prospettiva, la materialità dell'opera diventa una traccia di questa relazione, una piattaforma da cui l'incontro fra l'artista e l'animale si espande in una rete infinita di rapporti fra umani e animali. Questa cultura materiale della produzione artistica basata sulla valutazione dei legami fra l'interazione del lavoro e dei materiali artistici connette gli animali morti agli animali vivi, alla rappresentazione delle biopolitiche, alle

realtà sociali che coinvolgono aree geografiche molto distanti ma interconnesse, alle considerazioni sul nostro atteggiamento nei confronti dell'ambiente e alle azioni e all'etica dell'*Antropocene*.

Un buon esempio di questo approccio si può ritrovare in un'analisi di queste relazioni nell'opera di Hirst *Butterfly Wing Paintings*. Il rapporto fra bellezza, arte, morte animale ed epistemologia scientifica è complesso e costituisce un tema importante nell'opera di Hirst. Nel 2003, l'artista ha dovuto affrontare nuove critiche per una serie di opere che contenevano ali di farfalla. Comunemente conosciuti come "dipinti caleidoscopici", la serie è composta da un gran numero di tele diverse per forma e dimensione sulle quali si trovano una moltitudine di ali di farfalle staccate dal corpo dell'insetto e sistemate in modo da produrre l'effetto complessivo di una vetrata. Tutte le composizioni presentano diversi livelli di armonia entropica strutturata intorno a motivi geometrici ripetuti.⁴⁶ Ciò che inizialmente sembra caotico e casuale si rivela poi perfettamente ordinato e inscritto in moduli precisi.

Ancora una volta, le immagini di Hirst propongono tensioni carnali e simboliche

.....
46 Il mio saggio "On a Wing and a Prayer: Butterflies in Contemporary Art" approfondisce l'estetica implicata nell'uso delle ali di farfalla nelle opere di Hirst e Collishaw. L'analisi delle opere in queste pagine propone una lettura complementare indirizzata sostanzialmente alla materialità delle ali, sorpassando il registro della rappresentazione.

G. Aloï, "On a Wing and a Prayer: Butterflies in Contemporary Art" in *The Routledge Handbook of Human-Animal Studies* (Routledge, London and New York, 2014, pp. 68 - 83

fra la vita e la morte che tradizionalmente nel sedicesimo secolo venivano esplorate dai quadri di nature morte – ovviamente, ogni cosa viene esasperata con l'inserimento di vere ali di farfalla. Le grandi combinazioni geometriche sono sfuggenti e, in un caleidoscopio di illusioni ottiche, composizioni armoniche continuano a emergere e riapparire in un caos apparente. Riposizionandosi sulla tela tracciano motivi connessi e simmetrici. Bellezza e orrore coesistono in questa ambigua dimensione pittorica: mostrano una tensione difficile da gestire emozionalmente. Come può tanta bellezza nascere da tanta morte? Come per la tassidermia, la superficie animale che compare nell'opera funziona come una dimostrazione innegabile della morte dell'animale – non c'è nessuna ambiguità. Anche qui, come nelle mucche sezionate, dobbiamo confrontarci contemporaneamente con due registri storico-epistemici della visualità: l'estetica sistematica e razionalizzata della raccolta entomologica delle farfalle e la libertà decorativa propria dell'esuberanza barocca, che evoca quell'effetto caleidoscopico che affascinò il pubblico del diciannovesimo secolo. La curiosità dello sguardo verso l'opera naturale viene qui dolorosamente esposto, ricordandoci che qualsiasi atto che abbia un valore epistemologico implica (e ha sempre implicato) un'incomprensibile violenza verso gli animali (e le piante). E ci ricorda anche che la bellezza estetica può paradossalmente derivare da un atto di violenza. Diviene qui evidente come il consumo visuale abbia giocato e giochi ancora oggi un ruolo chiave nella

nostra relazione con gli animali. Ciò che davvero è terrificante quando ci si trova davanti a queste tele non è soltanto quello che vediamo – le ali staccate delle farfalle – ma quello che vediamo nel riflesso di noi stessi: le drammatiche contraddizioni che implica essere un animale umano in mezzo agli altri animali.

Torniamo quindi al punto che ho chiarito prima riguardo all'importanza di approfondire un'analisi della materialità delle opere d'arte come un elemento intrinseco di un'indagine sull'arte vicina agli *Animal Studies*. Come ho già sostenuto, è importante andare oltre la materialità dell'animale che viene deliberatamente incluso nell'opera dall'artista. Hirst avrebbe potuto chiedere ai suoi assistenti di dipingere ali di farfalla sulla tela, o avrebbe potuto usare fotografie. Ma la matericità animale costituisce un elemento instabile nelle opere – un elemento che è parte della rappresentazione e allo stesso tempo ne eccede il registro. Superando la rappresentazione e mettendo in discussione la relazione fra la rappresentazione e il contesto socioculturale e biopolitico che ha permesso all'opera di manifestarsi, ci fornisce alcune direzioni interessanti per la discussione di queste opere.

Nell'introduzione a *Per la critica dell'economia politica*, Marx ha già sostenuto la necessità di connettere la rappresentazione con la cultura che lo ha prodotto.⁴⁷ Fu poi Trotsky successivamente a rifiutare il formalismo come un tentativo di isolare

.....
 47 K. Marx, *A Contribution to the critique of Political Economy*, Charles H. Kerr, Chicago, 1904

la rappresentazione dai rapporti storici e sociali che la hanno prodotta.⁴⁸ Queste tesi si sono concentrate sulla possibilità che l'arte possa avere uno scopo politico attraverso la rappresentazione di modelli che incarnavano le ideologie volte a sfidare i valori borghesi. Attraverso l'ambiguità e la chiarezza delle sue opere, Hirst pone sfide simili al suo pubblico, mettendo in discussione i confini del gusto, i legami fra arte e vita quotidiana, la quantità di soldi che si deve pagare per possedere un'opera d'arte che inevitabilmente si deteriorerà entro l'arco della vita del suo possessore – critiche illuminanti riguardo all'atteggiamento di Hirst nei confronti del mercato e dei suoi stessi acquirenti sono state in circolazione per anni.⁴⁹

Comunque, oltre a questi aspetti e dalla prospettiva degli *Animal Studies*, c'è molto di più da imparare sul superamento degli ostacoli della rappresentazione guardando a esempi di storici dell'arte come Michael Baxandall, il cui contributo all'argomento si è riferito alle modalità con cui le scelte degli artisti sono state influenzate dai rapporti sociali locali, dal mecenatismo, dal gusto generalmente accettato, e dalla matericità dei materiali artistici.⁵⁰ Baxandall è risalito alle transazioni economiche che hanno permesso la creazione di opere d'arte nel Rinascimento, fornendoci

.....
 48 L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Haymarket Books, Chicago 1925, pp. 15-16

49 M. Craig-Martin, "My Pupil Damien Hirst: Michael Craig-Martin on the making of art's wunderkind", in *The Independent*, Friday 30th March 2012

50 M. Baxandall, 1980

una forma di ricerca che connette la rappresentazione a un rete di relazioni biopolitiche.

Cercare di capire come Hirst si procuri la ali di farfalla per la creazione delle sue opere costituisce un primo passo in questo processo analitico. Seguendo questa linea di pensiero, ho scoperto che, nel 2003, Hirst è diventato il più grande importatore di farfalle tropicali.⁵¹ Le farfalle che usa, come molti degli animali presenti nei suoi lavori, sono “reperiti eticamente” – vengono acquistati da allevamenti di farfalle nei tropici. Prendere consapevolezza di questi aspetti della sua pratica mi ha portato a effettuare più ricerche sugli allevamenti di farfalle, su come operano e sull’impatto che hanno sull’economia così come sull’ambiente. È così che sono venuto a sapere di due ordini di commercio delle farfalle: uno legale e uno illegale. La tratta legale vale al momento 100 milioni di dollari ed è prevalentemente gestita da allevamenti di farfalle nei tropici.⁵² Comunque, parallelamente a questo, prospera ancora una tratta di importazione illegale di farfalle del valore di 200 milioni di dollari. Si ritiene che la tratta illegale non possa espandersi di più a causa della controparte regolamentata.

Anche se suona incredibile, la raccolta di farfalle è ancora molto praticata e al-

51 W. Januszczak, “Enfant Terrible – Interview: Damien Hirst” in *Waldemar TV* URL <http://www.waldemar.tv/2003/08/enfant-terrible/>

52 M. J. Parsons, “The butterfly farming and trading industry in the Indo-Australian region and its role on tropical forest conservation” in *Tropica Lepidoptera*, Vol 3, Supplement 1, 1992, pp. 1-31

cuni collezionisti sono pronti a pagare cifre immense per un esemplare intatto di lepidottero. L’importazione di farfalle e la tratta illegale delle farfalle ha ispirato negli ultimi anni un buon numero di libri di successo.⁵³ Benché questo non sembri neanche lontanamente positivo, ci sono altri elementi da tenere in considerazione.

Qualche gruppo per i diritti degli animali potrebbe criticare l’allevamento sistematico delle farfalle, così come accade per l’allevamento di pecore o di mucche. Alla fine, il concetto, a livello strutturale, è lo stesso: gli animali vengono sistematicamente nutriti, uccisi e venduti per il consumo – il processo costituisce una forma di sfruttamento.

Bisogna però considerare che gli allevamenti di farfalle sono stati costituiti allo scopo di preservare gli ecosistemi in cui vivono le farfalle selvatiche cercando di arginare la coltivazione massiva che veniva praticata durante il periodo vittoriano e fino agli anni Sessanta e Settanta.⁵⁴ È stato provato che, garantendo un rifornimento alternativo regolato e legale a tutti i mercati del mondo, gli allevamenti di farfalle contribuiscono efficacemente a preservare l’ecosistema e il contenimento dell’ucci-

53 Fra gli altri, si veda J. Speart, *Winged Obsession, The Pursuit of the Most Notorious Butterfly Smuggler*, Harper Collins, New York 2012 e P. Laufer, *The Dangerous World of Butterflies: The Startling Subculture of Criminals, Collector and Conservators*, Rowman e Littlefield, Lanham, 2010

54 M. W. Hancock, *Boffin’s Bokks and Darwin’s Finches: Victorian Culture of collecting*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, p. 214

sione di farfalle selvatiche.⁵⁵ È dimostrato inoltre che gli allevamenti di farfalle forniscono impiego alla popolazione locale prima impiegata nel bracconaggio o che non aveva altra alternativa che venire coinvolta in attività criminali di altro tipo. Così, come risultato, le economie locali sono supportate dagli allevamenti di farfalle e allo stesso tempo vengono preservati gli ecosistemi. Questo è un punto piuttosto importante nella questione della nostra responsabilità verso gli animali e verso gli ecosistemi.⁵⁶

Troppo spesso, la relazione uomo-animale come viene affrontata negli *Animal Studies* si riferisce soltanto al benessere degli animali, non considerando che il benessere umano e quello animale sono normalmente strettamente e inestricabilmen-

.....
55 M. J. Parsons, 1992

56 A questo punto alcuni si staranno chiedendo se molti visitatori a una mostra di Hirst svolgeranno ricerche sull'uso che l'artista fa delle farfalle nel suo lavoro come ho fatto io. Onestamente, la mia risposta è: no. Ma sarebbe sbagliato credere che il frequentatore medio di una galleria approfondisca tutto ciò che vede: è il motivo per cui esistono gli storici dell'arte. Per comprendere meglio il mio punto, basti pensare ai testi di Roger Fry o Clement Greenberg sul cubismo e sul collage. Il frequentatore medio di una galleria probabilmente non aveva letto quei testi e guardava al Cubismo da una prospettiva completamente diversa, probabilmente senza pensare ad alcuni aspetti del cubismo e del collage prima di provare un qualche desiderio di saperne di più. Solo a questo punto si sarebbe potuto rivolgere ai testi di Greenberg e Fry e implementare le proprie prospettive sullo stile e sul medium. Gli storici dell'arte sono importanti perché offrono teorizzazioni alternative per le opere d'arte. Come gli artisti vedono potenzialità nei materiali o nelle idee, gli storici dell'arte vedono potenzialità nelle idee e nelle opere.

te connessi. Gli interrogativi etici riguardo all'uccisione delle singole farfalle nella creazione delle opere di Hirst sono ancora importanti e pertinenti. Eppure è anche possibile rendersi conto di come la morte sistematica delle farfalle di cui vediamo le ali nel suo lavoro supporti un sistema che previene la perdita di animali e la perdita di piante, oltre a beneficiare a livello economico le realtà sociali che vivono in quell'area.

Ma è qui che incontriamo un altro problema relativo all'abbordare gli *Animal Studies* e l'arte tenendo conto dei diritti animali. Ci stiamo opponendo strenuamente alla morte dei singoli animali o alla distruzione di ecosistemi disseminati in tutto il mondo con la conseguente e implicita morte di innumerevole specie di animali e piante? Queste due preoccupazioni sono compatibili? Ovviamente, in un mondo ideale le farfalle non dovrebbero essere uccise e basta. Ma il nostro mondo è tutt'altro che ideale e ogni decisione ha un costo. A volte ho l'impressione che le argomentazioni degli *Animal Studies* tendano verso un utopismo che mina la validità della tesi originariamente proposta. In teoria, possiamo essere estremamente pronti ad adottare un pensiero postumanista, ma il mondo in cui viviamo sembra ancora parecchio lontano da un'applicazione della teoria in pratica.⁵⁷

È importante chiarire che non sto sostenendo che, producendo i suoi dipinti di

.....
57 Per una critica alla tesi di Wolfe su postumanesimo e arte si veda S. Baker, *Artist / Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 236 - 239

farfalle, Hirst stia aiutando l'ambiente – anche se, in qualche modo, lo sta facendo. La rete di rapporti che è stata svelata costituisce un'entità contro cui possiamo scagliarci, contro cui possiamo manifestare o che possiamo supportare, a seconda del nostro personale orientamento etico e della nostra agenda. Le ali di farfalla dipinte sulla tela (su cui invece i corpi degli animali sono stati applicati per intero ma resi invisibili) avrebbero provocato la stessa curiosità e la stessa volontà di ricerca? La mia risposta è no. La matericità irriducibile del corpo animale mostrato in un'opera d'arte contemporanea, nella sua trasgressiva instabilità, è tale da stimolare i sensi e provocare il bisogno di spiegare e capire lo stato attuale delle relazioni umano-animale.

Informarsi riguardo alla realizzazione delle opere e rintracciare le origini della materialità animale nell'opera ha fatto emergere problematiche attuali fondamentali per i rapporti umano-animale all'interno di un contesto ecologico. Probabilmente non per Hirst, ma questo non ci deve impedire di percorrere questa strada. L'intenzionalità dell'artista non costituisce l'unica, o la più importante lettura dell'opera. Nulla viene fissato o irrevocabilmente definito dalle parole dell'artista o del critico d'arte. Ogni interpretazione e modalità di interpretazione è diversa e ugualmente valida.

Questo approccio aggiunge qualcosa al livello semantico dell'opera d'arte? Sì, lo fa. In arte contemporanea, la materialità diventa un'importante indice nella consapevolezza che la scelta che l'artista compie preferendo un materiale a un altro

costituisce un discrimine significativo nel paradigma sintagmatico dell'opera stessa. Posta di fronte all'apertura ermeneutica delle opere d'arte contemporanea, la materialità non può essere contenuta nell'analisi della rappresentazione simbolica.⁵⁸

Questo, per Elkins, è il momento in cui scrivere diventa difficile, poiché richiede allo storico dell'arte di allontanarsi dalle tradizioni consolidate della storia dell'arte. Concentrarsi sulla materialità dell'opera permette di connettere il registro della rappresentazione con le contraddizioni del mondo esterno, e questa, credo, è una delle maggiori potenzialità di un'analisi capace non solo di concentrarsi sul registro della rappresentazione, ma anche di considerare l'utilizzo dei materiali nell'opera come parte del registro della rappresentazione. Ci si potrebbe chiedere: questo approccio potrebbe dimostrarsi utile per analizzare ogni opera d'arte? La mia risposta è no. In questo contesto, la sfida è quella di sviluppare un approccio metodologico specifico per ogni opera d'arte allo scopo di incrementare ciò che potrebbe essere detto riguardo, a proposito o intorno a un'opera d'arte specifica. Insieme alla fine delle metanarrative annunciate dal postmodernismo e alla messa in discussione della preminenza della visione in epistemologia (cosa che ancora non ritengo interamente possibile) si dovrebbe anche arrivare ad abbandonare il peso che abbiamo dato fin

58 Nel primo Novecento, Duchamp aveva già introdotto una difficoltà, considerando la materialità attraverso la creazione di *ready made* in cui la materialità di una macchina proveniente dalla dimensione quotidiana permette all'oggetto di entrare nello spazio della galleria.

qui ad approcci metodologici sistematici per incontrare l'opera ogni volta su un terreno diverso. Questo è esattamente il punto in cui scrivere diventa difficile.

Traduzione di Valentina Avanzini

BIBLIOGRAFIA

- S. L. Adams, *The Methodologies of Art*, Westview Press, Boulder 1996
- S. L. Adams, *The Methodologies of Art*, Second Edition, Westview Press, Boulder 2009
- G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Redwood City 2002
- G. Aloï, 'On a wing and a prayer: Butterflies in contemporary art' in *The Routledge Handbook of Human Animal Studies*, Routledge, Londra e New York 2014, pp.68-83
- S. Baker, *Artist | Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012
- K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007
- M. Baxandall, *The Limewood of Renaissance Germany*, Yale University Press, New Haven 1980
- BBC, 'Fur flies over cat-killing film', BBC News, 2004, URL <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3657582.stm>
- J. Bell, *Mirror of the World: A New History of Art*, Thames and Hudson, Londra e New York, 2010
- R. Broglio, *Surface Encounters: Thinking With Animals and Art*, Minnesota Press, Minneapolis 2011
- L. Bryant, N. Srnicek, e G. Harman (ed) 'Towards a speculative philosophy' in *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, RePress, Melbourne 2011
- H. A. Church, *The Chemistry of Pints and Painting*, Seeley Company, Londra 1901
- M. Craig-Martin, (2012) 'My pupil Damien Hirst: Michael Craig-Martin on the making of art's wunderkind', in *The Independent*, Friday 30th of March, URL <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/my-pupildamien-hirst-michael-craigmartin-on-the-making-of-arts-wunderkind-7600564.html>
- T. de Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago 2010
- K. Deepwell, *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, Manchester University Press, Manchester 1995
- A. Dumbadze, e S. Hudson, *Contemporary Art 1989 to Present*, John Wyles and Sons, Chichester 2012
- S. Edwards, and P. Woods, *Art and Visual Culture 1850 - 2010 Modernity to Globalisation*, Tate, London 2013
- J. Elkins, *What Painting Is*, Taylor and Francis, Abingdon 2000
- J. Elkins, 'On Some Limits of Materiality in Art History, 31: *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Zurich n. 12, 2008 pp. 25-30. Special Issue S. Neuner, and J. Gelsorn, (ed) *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, p.25, Enterprise Ltd
- A. J. Fiamengo, *Other Selves: Animals in The Canadian Literary and Imagination*, University of Ottawa Press, Ottawa 2007
- V. Finlay, *Color : A Natural History of the Palette*, Random House Publishing, 2007
- M. Foucault, *This is Not a Pipe*, Universi-

ty of California Press, Berkeley, Los Angeles e Londra 1983

M. Foucault e N. Bourriaud, *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London 2011

J. R. Genttens, e L. G. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Courier Corporation, Chelmsford 2012

C. Gigliotti, 'Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies' in *AI and Society*, n. 20, pp.22-34, 2006

P. Goodfellow, *Avian Architecture: How Birds Design, Engineer, and Build*, Princeton University Press, Princeton 2011

C. Greenberg, 'Modernist Painting', in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 1960 ed. F. Frascina, and C. Harrison, Sage, London 1982

W. M. Hancock, *Boffin's books and Darwin's finches: Victorian cultures of collecting*, University Press of Kansas, Lawrence 2007

A. Harden, (coordinatore della sessione) 'The art history of the animal', in *Association of Art Historians, 39th Annual Conference and Bookfair*, University of Reading, Academic Session 10, 2013 URL <http://www.aah.org.uk/annual-conference/2013-conference/session10>

G. Harman, *The Quadruple Object*, National Book Network, Lanham 2011

A. Hauser, *The Social History of Art*, 4 vol., Routledge, Londra e New York 1999

R. Howells, and J. Negreiros, *Visual Culture*, Polity Press, Stafford 2011

D. A. J. Ingres, 'Notes, 1813-27', in H. Delaborde, *Ingres, Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine*, Plon, Paris 1870, pp.93-177

M. Iversen e S. Melville, *Writing Art Hi-*

story: Disciplinary Departures, University of Chicago Press, Chicago 2010

W. Januszczak, (2003) *Enfant Terrible*—Interview: Damien Hirst, in *Waldemar TV* URL <http://www.waldemar.tv/2003/08/enfant-terrible/>

E. Kant, *The Critique of Judgment*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1987

M. Kemp, *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci, With a Selection of Documents Relating to His Career as an Artist*, Yale University Press, New Haven 2001

E. Kirksey, *The Multispecies Salon*, Duke University Press, Durham 2014

R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post - Medium Condition*, Thames and Hudson, Londra e New York 1999

P. Laufer, *The Dangerous World of Butterflies: The Startling Subculture of Criminals, Collectors and Conservationists*, Rowman and Littlefield, Lanham 2010

L. Lutwack, *Birds in Literature*, University Press of Florida, Gainesville 1994

K. Marx, *A Contribution To The Critique of Political Economy*, Charles H. Kerr, Chicago 1904

R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Faber and Faber, London 1991

S. McHugh, 'Clever pigs, failing piggeries' in *Antennae*, n.12, Primavera 2010, pp.19-24

M. McLuhan, *The Medium is the Message*, Penguin Books, London 1967

N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra e New York 2013

J. Neri, *The Insect and The Image: Visual Nature in Early Modern Europe*, University

of Minnesota Press, Minneapolis 2011

J. M. Parsons, 'The butterfly farming and trading industry in the Indo-Australian region and its role on tropical forest conservation', in *Tropical Lepidoptera*, Vol.3, supplement 1, 1992, pp.1-31

J-M. Rebate', 'Breton's post-Hegelian Modernism' in J. Swearingen, and J. Cutting-Gray, (ed) *Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death*, A&C Black, Londra 2003, pp.17-28

R. Sheppard, *Modernism - Dada - Post-modernism*, Northwestern University Press, Chicago 2000

M. Stokstad e M. Cothren, *Art History vol.1 and 2*, Laurence King Publishing, Londra 2011

R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Paperbacks in Art History, 1981

G. Rose e P. D. Tolia-Kelly (ed), *Visuality/Materiality — Images, Objects and Practices*, Ashgate, Farnham 2012

R. Kuenzli, *Dada*, Phaidon Press, London 2006

N. Shukin, *Animal Capital — Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2009

P. Singer, *Animal Liberation*, New York Review of Books, New York 1975

J. Speart, *Winged Obsession, The Pursuit of the Most Notorious Butterfly Smuggler*, Harper Collins, New York 2012

L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Haymarket Books, Chicago 1925

USDA, *Live stock Slaughter 2013 Summary*, National Agricultural Statistics Services Winsor & Newton, 'Articles and

Inspiration', 2014 URL <http://www.winsor-newton.com/uk/discover/articlesand-inspiration>

C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minnesota University Press, Londra e Minneapolis (2010)



Farfalla nella camera di cova della
crisalide, fotografia di Nedral, licen-
za CC BY-NC-SA 2.0



Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993, mostra alla Tate Modern in London, 2012, fotografia di Pavel1998, licenza CC BY-NC-SA 2.0.

Frank Vincentz, *Dactylopius coccus growing in Barlovento*, La Palma, Canary Islands, 2008 Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.



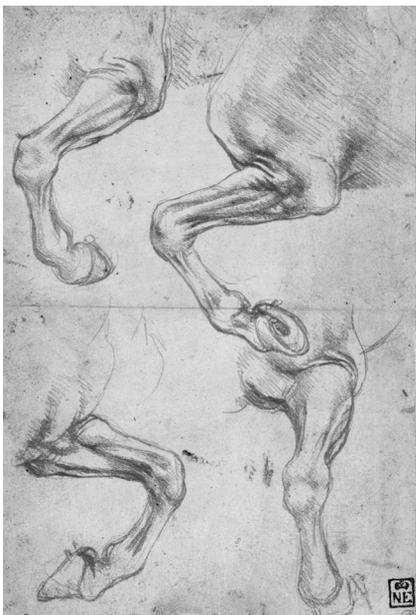
Damien Hirst, *dettaglio di un dipinto di farfalle*, fotografia di iwishmyname wasmarsha, licenza Attribution-NonCommercial 2.0 Generic (CC BY-NC 2.0)



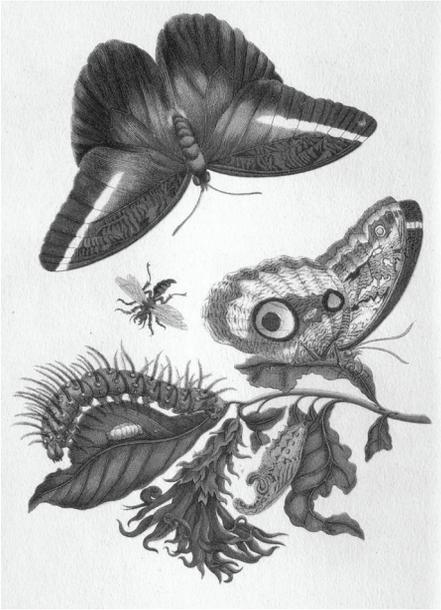
Bartolomeo Manfredi, *Cupido castigato*, 1613, Art Institute of Chicago, CC0 Public Domain Designation



Purpura patula, presso Naturhistorisches Museum, Braunschweig, Germany. Fotografia di Daderot, licenza Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.



Leonardo da Vinci, *Studio di una zampa di cavallo*, 1485-1495, Pubblico dominio



Mari Sybilla Merian, 'Plate LX', *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*. Acquerello, inchiostro e grafite, 1705. Pubblico dominio



John James Audubon, 'Plate 11' of *Birds of America* depicting *Bird of Washington*. Pubblico dominio



Nido di ptilonorinchidi, Broome Bird Observatory, fotografia di Mark Wiley, licenza CC BY-NC-SA 2.0