



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

Sul valore artistico del brutto.

Dal Dadaismo a Maria Lassnig

Relatore:

Ch.mo Prof. Gabriele Tomasi

Laureando:

Maia Tomasella

Matricola n. 1198246

ANNO ACCADEMICO 2021- 2022

INDICE

<i>Introduzione</i>	3
1. <i>Una breve storia del brutto</i>	5
2. <i>Matthew Kieran sul valore del brutto nell'arte contemporanea</i>	10
2.1 Il valore cognitivo.....	11
2.2 Il valore relativo	14
2.3 Corporeità e abiezione.....	16
3. <i>Un case study: Maria Lassnig</i>	21
3.1 Il valore cognitivo.....	25
3.2 Il valore relativo	29
3.3 Accettare il brutto (e andare avanti)	32
<i>Bibliografia</i>	33

“Ho il desiderio folle e stellare di assassinare la bellezza ...”

Tristan Tzara

Introduzione

Il Novecento, secolo di sconvolgimenti storici e ideologici, è stato lo scenario perfetto per l'avvento di una nuova concezione dell'arte, una concezione che ha permesso l'irruzione del brutto al suo interno. Se, a lungo, arte e bellezza sono stati sinonimi, l'ultimo secolo ha rappresentato, in questa prospettiva, un'innovazione estetica senza precedenti.

Nonostante il brutto sia sempre stato presente, in un modo o nell'altro, nel mondo dell'arte (si pensi a certe crocifissioni, ma anche alle opere di Hieronymus Bosch e Francisco Goya), e sia stato fatto oggetto di considerazione estetica da filosofi come Karl Rosenkranz, entra a farne parte a pieno titolo e in maniera positiva – ovvero non come mera negazione del bello – solo a partire da questo momento. Allo scopo di esplicitare questo processo, la tesi prende avvio con una breve storia delle concettualizzazioni del brutto che inizia con Platone e giunge fino ai giorni nostri. Con le prime avanguardie artistiche e vettori innovativi come quello del Dadaismo, il brutto inizia a rappresentare una nuova possibilità espressiva dalla carica esplosiva. Il brutto è polemico, è reale e realistico, è rinuncia alla dimensione idilliaca e fantastica delle “belle arti”. Sono sicuramente le due Guerre Mondiali a segnare l'inizio di questa traiettoria che, però, prenderà poi la sua direzione indipendente e si espanderà verso nuovi orizzonti.

L'estetica analitica indaga, sin dal primo istante, questo fenomeno, nel tentativo più ampio di rispondere alla domanda fondamentale che è “che cos'è l'arte?”. Solo tentando di dare una risposta – definitiva o provvisoria – a questa questione, si può pensare di poter legittimare il brutto all'interno dell'arte. Filosofi come Arthur Danto e George Dickie hanno dedicato i loro sforzi a questo scopo. Con la formulazione del concetto di *Artworld* – una dimensione all'interno della quale viene deciso che cosa è arte e cosa non lo è – lo spazio artistico si amplia in maniera indefinita.

In questa tesi ho voluto ricondurre il brutto a quelli che sono i valori artistici. Partendo da una distinzione tra valore estetico e valori artistici – cognitivo, relativo e sociologico – ho tentato di risalire a come il brutto abbia trovato un posto nell'arte, arrivando a legittimarsi sempre di più al suo interno: inizialmente da movimento negativo a movimento positivo, per poi diventare neutrale. La mia tesi è che il brutto abbia ormai svolto un percorso tale da essersi caratterizzato come elemento non più polemico ma “riappacificato” all'interno del mondo artistico occidentale.

Tramite un *case study* – la produzione dell'artista austriaca Maria Lassnig, nata nel 1919, alla fine della Prima Guerra Mondiale, e deceduta nel 2014 – ho condotto un'analisi di

questi valori artistici, e ho mostrato come siano emersi nella storia del Novecento e abbiano permesso al brutto di essere riassorbito nell'*Artworld*.

1. Una breve storia del brutto

Se per la storia del bello abbiamo una grandissima quantità di documentazione a cui fare riferimento, non si può dire lo stesso della storia del brutto. Per svariate ragioni, infatti, la prima ha prevalso sulla seconda sia nella pratica che nella teoria. Nella storia dell'arte, in particolare, la bellezza ha a lungo avuto il ruolo di protagonista assoluto, tanto che spesso si è ingenuamente pensato che il brutto non potesse avere uno spazio al suo interno. Diversi elementi – culturali e psicologici – hanno fatto in modo che il brutto fosse sempre relegato a dimensioni nascoste, come quelle rituali.

Eppure, diversamente da quanto si potrebbe pensare, il brutto ha da sempre avuto un posto nell'arte e, di conseguenza, nell'estetica. Persino nell'arte greca, che a lungo è stata presa come riferimento di bellezza e armonia, troviamo continuamente luoghi in cui il brutto è rappresentato sotto diverse forme e con diversi volti. Effettivamente, anche se teorie vere e proprie sull'argomento poterono essere elaborate esplicitamente solo con la nascita dell'estetica come dottrina filosofica¹, tutta la storia dell'arte è costellata di esperienze e concettualizzazioni – spesso implicite – di che cosa sia il brutto e di come debba essere rappresentato.

Tuttavia, il riconoscimento dello spazio che il brutto occupa nella creazione artistica è, per quanto riguarda la teoria, un fatto sostanzialmente moderno, che comincia a manifestarsi intorno alla metà del Settecento, e che assume sempre maggiore importanza nell'Ottocento e nel nostro secolo, in parallelo con i fenomeni di rifiuto della bellezza e di ricerca del brutto propri, come vedremo, di molta arte moderna. (D'Angelo, 2007: p. 46)

La storia del brutto è estremamente complessa, e sotto diversi punti di vista; non solo diverse epoche e diverse culture riconoscono il brutto in elementi completamente diversi, ma il significato stesso che viene attribuito al brutto è cambiato innumerevoli volte nel corso della storia occidentale.

Il primo vero riferimento al brutto, in quella che Bodei considera la prima di sette epoche in cui suddividere la storia del brutto, è da ricercare in Platone (Bodei, 1995: p. 94). Rappresentante di quella che è la concezione del brutto nella cultura della Grecia Antica,

¹ Solo a partire dal XVII si può parlare dell'estetica come la intendiamo ora, ovvero come disciplina filosofica. Prima, con questo termine, si faceva riferimento alle scienze legate alla sensibilità e alla percezione. È, in particolare, con le *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (1735) e l'*Aesthetica* (1750-1758), le due opere fondamentali di Baumgarten, che l'estetica filosofica si costituisce effettivamente nella sua accezione moderna.

Platone parla di un bello che coincide con l'essere e, di conseguenza, di un brutto che corrisponde al non essere, alla mancanza. Se la triade di valori platonici consiste nella verità, nella bontà e nella bellezza, il brutto non può che rappresentare una negatività.

In Plotino troviamo una concezione molto simile a quella platonica, a sette secoli di distanza: secondo il filosofo greco, infatti, la bellezza consisterebbe nella pienezza d'essere e la bruttezza alla sua assenza. «L'anima si ribella all'attrazione del brutto, che la spinge verso una vita insozzata dall'impura mescolanza con il male e la morte, simile al fango da cui occorre lavarsi» (Bodei, *Ibid.*). Questa sorta di concettualizzazione della bruttezza – come assenza d'essere – ritornerà innumerevoli volte nella storia della filosofia, e continua a sopravvivere nella contemporaneità, anche se con più difficoltà.

Il brutto entra effettivamente nella pratica artistica insieme al cristianesimo. Gli artisti cristiani sono, infatti, i primi a concedersi da rappresentare un Dio il cui volto è deformato dalla sofferenza. Questa novità, che non sarebbe stata pensabile ai tempi di Fidia, diventerà una tradizione che si ripresenterà in tutta la tradizione artistica occidentale, e resterà a lungo quella dominante.

Molto più avanti, con il sorgere dell'Illuminismo, il brutto riappare con un altro significato, viene interpretato in una maniera nuova: come ingrediente del bello, una sorta di sale, di "lievito". Solo diluito all'interno del bello, che lo rende accettabile, il brutto è giustificato. Nel *Laocoonte* di Lessing, pubblicato nel 1766 e passato alla storia come il primo esame tematico del brutto come specifica categoria estetica, viene però fatta una distinzione a riguardo. Secondo Lessing, infatti, solo nell'arte di tipo temporale – ovvero la poesia – il brutto può essere rappresentato, poiché solo in un'opera che viene letta in un periodo di tempo e non fruita in un unico colpo d'occhio, esso risulta accettabile. In un'opera d'arte di tipo "spaziale" come un dipinto o una scultura, che, invece, viene percepita in un unico momento, è impossibile presentare il brutto senza annullare la portata artistica dell'opera stessa.

Bisognerà aspettare il 1795 perché il brutto venga preso in considerazione sotto il punto di vista della dimensione storica. È questo l'anno in cui viene dato alle stampe il saggio di Friedrich Schlegel *Sullo studio sulla poesia greca*, nel quale il brutto viene riconosciuto come espressione tipica dell'arte moderna. Scrive al riguardo Remo Bodei:

L'arte moderna è certamente ricca di opere ammirevoli ed entusiasmanti, ma esse non soddisfano a lungo, dato che hanno perduto qualsiasi rapporto con la forma chiusa e la compiutezza degli antichi. [...] L'arte moderna si connette propriamente con il brutto – seppure per oltrepassarlo – in quanto si afferra nell'"interessante", ossia

in ogni oggetto individuale e originale che contenga una quantità maggiore di sostanza intellettuale o di energia estetica. (Bodei, 1995: 97)

Da questo momento in poi, risulterà difficile parlare d'arte e di estetica senza riconoscere il ruolo che il brutto riveste in esse. Il romanticismo, in particolare, è interessato alla questione, e vi ritorna spesso, teoricamente e praticamente, apportandovi moltissimi contributi. Parzialmente d'accordo con Schlegel, per esempio, Victor Hugo riconosce alla tradizione cristiana il merito di aver portato nell'arte qualcosa che era estraneo all'arte antica. D'Angelo riassume questa concezione scrivendo che «il cristianesimo fa posto, nell'arte, alla verità, scopre che non tutto nella creazione è ugualmente bello, che il deforme si mescola con il grazioso, l'ombra con la luce, l'attraente con il ripugnante» (D'Angelo, 2007: p. 47). Eppure, se Schlegel si augura una “felice catastrofe” (Schlegel, 1988: p. 70), una rivoluzione estetica che, nata dal bisogno del bello, ritorni ad esso, Hugo riconosce nella presenza del brutto nel mondo dell'arte un valore aggiunto, un privilegio, una chiave di lettura della realtà di cui non si era in possesso nelle epoche precedenti.

Commentando queste due diverse reazioni davanti allo stesso fenomeno ormai riconosciuto, Bodei scrive:

Solo un'arte che sappia rendere ragione all'enorme cumulo di scissioni e di dolore che attraversano la realtà e che consideri la conciliazione unicamente come estremo limite della creazione inizia ora sporadicamente – con Hölderlin e dopo Hölderlin – a venire considerata degna di questo nome. (Bodei, 1995: p. 100)

Non è un caso se, nello stesso momento in cui la binarietà estetica di bellezza e bruttezza si fa più complessa all'interno della dimensione artistica, quella logica di verità e falsità e quella morale di bene e male subiscono lo stesso destino. Quello che accade nel mondo dell'arte, effettivamente, non è altro che una delle espressioni di quello che succede in ogni dimensione del pensiero umano in un dato momento.

Lo stesso Hegel toccherà brevemente il tema, riconoscendo nella bellezza un valore ormai passato, e anche che «l'arte sopravvive nelle forme dell'umorismo, del realismo, del capriccio². La bellezza ci è preclusa e, anche se questa conclusione non viene tratta esplicitamente, la nostra è piuttosto l'epoca del brutto che quella del bello» (D'Angelo, 2007: 47)

² Nell'arte romantica «il non bello si presenta, a differenza che per la bellezza classica, come momento necessario» (Hegel, 1967: p. 604).

Il discepolo hegeliano che, accogliendo la lezione del maestro, elaborerà una propria teoria del brutto, indagandolo in tutte le sue forme, è Karl Rosenkranz, che nel 1853 scrive la sua *Estetica del brutto*, nella quale presenta una triade di possibili forme che esso può assumere: il privo di forma, lo scorretto, e ciò che è sfigurato – o deformato. Riprendendo la definizione che ne aveva dato Theodor Vischer³, il filosofo tedesco riconosce nel brutto un “lievito del bello”. «Nell’opera di Rosenkranz – scrive Bodei – prevale l’esaltazione della complessità e dell’elasticità di un ordine, quello del bello, che concede il massimo di spazio alla dinamica squilibrante del suo antagonista, pur rifiutando di riconoscergli, in anticipo, qualsiasi pretesa di primato» (Bodei, 1995: p.109). Secondo questa specifica concezione, quindi, sarebbe la dialettica conflittuale tra bello e brutto ciò che rende il primo davvero tale, diversificandosi da una bellezza che non deve lottare contro un nemico per affermarsi come tale. Inoltre, in Rosenkranz la concezione tradizionale del brutto si mantiene anche nella sua identificazione con il male morale. Per quanto egli abbia rappresentato un punto di svolta nella storia dell’estetica, quindi, non si può ancora dire che, con la pubblicazione dell’ *Estetica del brutto* la situazione cambi in maniera radicale.

La vera rivoluzione, sotto questo punto di vista, arriva, forse precedendo la teoria con la pratica, con le avanguardie del primo Novecento, che oltrepassano di gran lunga ogni aspettativa dei pensatori del secolo precedente. Questo è il momento in cui il brutto appare addirittura superiore al bello. Per un lungo periodo le avanguardie popolano il mondo dell’arte, anche se inizialmente restano appannaggio dell’élite di studiosi e critici che si occupano di arte nello specifico. Attraverso i propri manifesti, i movimenti affiancano alla pratica artistica una sorta di teoria – spesso solo abbozzata, se non addirittura ironica – che, a lungo, rappresenta la più importante documentazione a riguardo.

È, probabilmente, con l’opera postuma di Adorno, *Teoria estetica*, che il fenomeno dell’arte contemporanea viene, per la prima volta, riportato ad una dimensione teorica, giustificato da qualcuno che si trova al di fuori del mondo dell’arte vero e proprio. Spesso facendo riferimento alle ferite dell’Olocausto, Adorno propone una teoria estetica che è dura e radicale, e che spesso viene percepita come eccessiva e limitante, ma che rappresenta, in realtà, un pensiero che è andato sviluppandosi lungo tutto il secolo scorso. In maniera brillante, Bodei sintetizza così la posizione adorniana:

³ Nella sua *Kritische Gänge*, (vol. IV, p. 403) Vischer dà la celebre definizione di brutto come lievito del bello, in quanto “principio del movimento e forma della differenziazione” (cit. in Bodei 1995?: p. ...).

Il “bello” consentito, a problematico e senza traumi, è – in effetti – brutto, falso e immorale. Se si vuole mantenere viva l’aspirazione verso una vita migliore, bisogna sfuggire le offerte di un bello a buon mercato, le soddisfazioni passeggera che adescano la coscienza, invitandola a comprometersi con la “cattiva realtà”, quella denunciata, appunto, dal brutto con la sua sola esistenza. [...] [L’arte] deve scalzare alla base tutte le ideologie dominanti, che (quasi per definizione) hanno sempre tutelato apparati simbolici apologetici dell’esistente o segretamente subordinati ad esso, propagando un’arte superficiale, consolatoria, fatua, oppure falsamente ribelle, disposta, in ogni caso, a rendere accettabile, dopo ogni tentata evasione, il rientro nella realtà così com’è e a far sembrare allettante un lungo e torpido soggiorno in mediocri paradisi artificiali. (Bodei, 1995: p. 112)

In breve, troviamo, alla base della teoria estetica di Adorno – ma non solo – una teoria che ha molto a che fare con la dimensione morale. In questo senso, l’estetica sembra voler riconoscere un ruolo all’etica, sembra non voler rinunciare ad essa nel momento artistico. In un mondo che è violenza, che spesso rinuncia – esplicitamente o implicitamente – all’umanità, la denuncia, anche (e, forse, soprattutto) attraverso mezzi artistici, risulta un dovere morale. Il brutto, allora, corrisponde ancora una volta al brutto morale, al male, ma questa volta il suo valore è cambiato. Il brutto ha ora un ruolo attivo, provocatorio, rivoluzionario. La rinuncia ad un’arte idilliaca, non solo dopo Auschwitz⁴, ma dopo le rivoluzioni tecnologiche, ambientali e politiche che hanno stravolto un intero secolo, rappresenta la dichiarazione d’intenti di una generazione che si ribella all’ipocrisia della generazione dei padri⁵. Anche se il brutto era stato protagonista di molte avanguardie, nella seconda parte del Novecento la sua carica polemica non perde d’intensità, anzi, risulta ancora più giustificata dagli avvenimenti storici.

Alla teoria di Adorno sono poi seguite le teorie dell’estetica analitica, teorie che forse hanno una carica politica più debole, ma una grandissima lucidità nell’esaminare i fenomeni artistici contemporanei. Di questo tipo di estetica, il rappresentante più interessante è sicuramente Arthur Danto, anche se moltissimi sono i pensatori che, prima e dopo di lui, hanno contribuito al dibattito che è tutt’ora al centro dell’attenzione: quello che riguarda la ricerca di una definizione di arte.

⁴ Nel saggio *Critica della cultura e della società* troviamo la celebre affermazione: «La critica della cultura si trova dinanzi all’ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere poesie oggi» (Adorno, 1969: p. 493). Un altro luogo estremamente interessante per quanto riguarda la questione è *Che cosa significa elaborazione del passato?*, discorso tenuto da Adorno al Congresso di educatori delle Società ebraico-cristiane a Wiesbaden nel 1959.

⁵ Nel 1952 Heinrich Böll, con *Adesione alla letteratura delle macerie*, propone un manifesto della letteratura tedesca della nuova generazione, quella che si ribella all’ipocrisia e al silenzio dei padri che vogliono dimenticare il passato tedesco.

2. Matthew Kieran sul valore del brutto nell'arte contemporanea

L'arte e l'estetica del Novecento sono quindi state protagoniste di uno stravolgimento a livello sia teorico che pratico, che ha portato all'elaborazione di nuovi modi di fare arte e di concettualizzarla. La questione della definizione dell'arte si fa sempre più viva e attuale, fino a sfociare in una crisi che ancora deve concludersi e che, probabilmente, mai si concluderà.

In un celebre articolo di George Dickie, *What is Anti-Art*, il filosofo riassume brillantemente la prospettiva che vari autori sono giunti a condividere per quanto riguarda la questione. Per capire quale sia l'essenza dell'arte, è più utile rivolgersi al contesto sociale che circonda le opere d'arte piuttosto che alle opere stesse. Scrive Dickie: «The reason that a particular thing is a work of art is not (and never has been) that it possesses a certain observable characteristic or characteristics but because it has acquired a status within the *Artworld*» (Dickie, 1975: pp. 419-421)⁶.

Nello stesso saggio, Dickie richiama la definizione che Hans Richter dà dei ready-mades di Duchamp, quando li chiama “non arte”. Con questo termine, Richter sembra non indicare qualcosa che, letteralmente, non è arte ma, piuttosto, un genere d'arte che mette in crisi tutta l'arte che lo ha preceduto. In altri casi, invece, il termine “non arte” si applica a tutte quelle azioni che gli artisti eseguono mentre fanno arte, ma che ancora non sono l'opera d'arte finita. In conclusione,

There are then at least four different kinds of anti-art: 1) art in which chance plays apart, 2) art which has strikingly unusual content, 3) “ready-mades”, and 4) actions by “artists” which do not result in any objective product. [...] When Duchamp declared that his “ready-mades” were works of art and entered them in art shows he committed a public and quasi-official act which enmeshed him in an institutional framework, independently of and in spite of his satirical motive. Whatever his intention or intentions, Duchamp succeeded in conferring the status of art on his “ready-mades” – he was perhaps an artist in spite of himself. (Ivi: p. 420)

Il risultato di questo processo è un'inevitabile ricaduta nell'arte delle cose che sono “non-arte” proprio a causa del loro coinvolgimento nel mondo dell'arte. In questo modo, la definizione di

⁶ Secondo Arthur Danto, le cui teorie sono spesso riprese da Dickie, possiamo parlare di un “Artworld”, ovvero di una dimensione sociale entro la quale le opere d'arte si qualificano come tali. Secondo questa teoria, l'unica cosa che distingue un oggetto artistico da un oggetto “normale” è la teoria artistica che permette al primo di entrare nell'Artworld. Esiste, quindi, un mondo di istituzioni – artistiche e non – che è composto da critici e teorici dell'arte, i quali hanno il potere di decretare di volta in volta, che cosa appartenga a questo “mondo” e che cosa invece ne debba essere escluso. In questo specifico punto, ovvero nella sua dimensione sociologica, la teoria istituzionalista di Dickie e quella di Danto si incontrano, anche se la teoria di Danto includerà degli elementi e delle dimensioni che vengono invece rifiutate da Dickie.

ciò che è arte assume dei limiti labili e relativamente facili da penetrare. Spesso, l'opera d'arte risulta tale indipendentemente dalla volontà del suo autore. Proprio per questo accade, spesso, che l'arte abbia come oggetto o, addirittura, come modalità, il brutto, senza che questo sia messo in primo piano, senza che il brutto debba necessariamente avere uno scopo o una funzionalità. A volte, il brutto nell'arte contemporanea è semplicemente presente, attraverso l'opera accidentalmente e, quando l'opera viene consacrata come tale da parte dell'*Artworld*, esso viene consacrato insieme ad essa. Se, spesso e volentieri, quindi, ci troviamo davanti ad un brutto che vuole provocare, suscitare un'emozione, spesso negativa, in casi come questi siamo davanti ad un brutto che vuole essere, relativamente, neutrale rispetto alle intenzioni dell'opera stessa.

Il fruitore contemporaneo d'arte è ormai abituato ad assistere a questa implementazione – intenzionale o meno – del brutto nell'arte, ma non sempre ha gli strumenti per interpretarne il valore, il ruolo all'interno dell'esperienza estetica. A riguardo, abbiamo un interessantissimo articolo di Matthew Kieran che indaga le possibilità del brutto all'interno dell'arte come la conosciamo oggi, indagando i vari valori che concorrono al pregio di un'opera.

Secondo Kieran, possiamo distinguere nettamente il valore propriamente artistico da quello semplicemente estetico. Inoltre, all'interno di un capolavoro possiamo distinguere il suo valore cognitivo, da un valore relativo o relazionale, ovvero il valore che gli viene conferito dai riferimenti al contesto storico, artistico e intellettuale. Oltre a questa varietà di valori che si distinguono da quello puramente estetico, non bisogna tralasciare l'elemento psicologico e sociologico che si traduce, in un gran numero di persone, in un certo fascino per l'oscuro e il disgustoso. Scrive Kieran: «An object is of intrinsic aesthetic value if it appropriately gives rise to pleasure in our contemplation of it. Of course background know of particular art movements, categories or artistic intentions may be required to perceive an artwork appropriately» (Kieran, 1997: p. 383).

2.1 Il valore cognitivo

Il valore cognitivo, ormai incorporato in maniera più o meno pacifica all'interno dell'*Artworld*, è forse il più riconosciuto dal pubblico dell'arte. I performance artist, per fare solo un esempio di arte che predilige questo valore, sono ormai riconosciuti come artisti validi e affermati dagli anni '70, e pare che la presenza del brutto all'interno dei loro lavori non sia abbastanza per fermarne il successo. Nel loro caso, l'arte è giocata completamente su un aspetto

cognitivo, piuttosto che su uno puramente estetico. Più in generale, tutta l'arte concettuale che si è sviluppata in diverse ramificazioni durante il secolo scorso, dal Dadaismo all'Arte Povera, trova la sua forza nella dimensione cognitiva – da qui il suo nome.

Un altro esempio che Kieran porta all'interno del suo saggio, forse meno indagato dalla critica artistica, è quello del fenomeno *punk* in Inghilterra, iniziato negli anni '70. In questo caso abbiamo a che fare con un'intera "subcultura" che viene letta come espressione artistica, benché manchi completamente di un elemento che sia esteticamente piacevole, appagante. L'intenzione dei giovani punk, almeno quella originaria, è tutta radicata nel pensiero, è politica, rappresenta un'ideologia. La loro "opera" non solo resta artistica nonostante si allontanano dai canoni estetici di bellezza, ma lo è proprio in virtù di questo allontanamento. Scrive Kieran:

[Their style] was, in part, in contra-distinction to the highly stylized, slick and formal emphasis on elegance that was taken to be predominant at the time. [...] It seems plausible to hold that what is valued about punk is the underlying attitude rather than any intrinsic aesthetic merits possessed by the music. (Ivi: p. 385 e 387)

Nella maniera in cui reagisce ad una cultura dominante che percepisce come ipocrita ed eccessivamente formale, la sottocultura punk sfida da una parte la società e, dall'altra, l'arte stessa com'è pacificamente accettata. È grazie alla consapevolezza di questa dinamica che possiamo riconoscere nel fenomeno punk un certo statuto artistico.

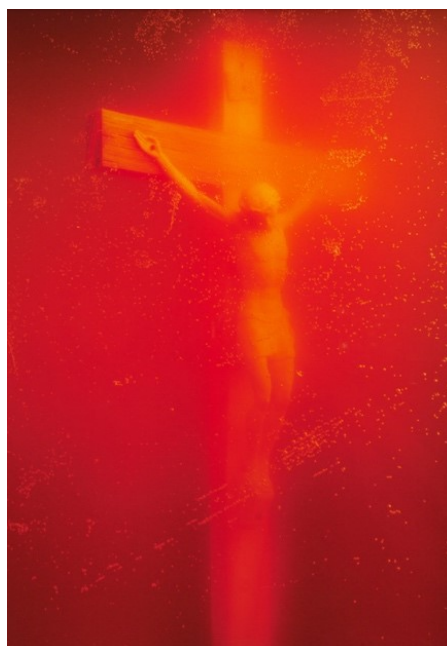


Figura 1: Andres Serrano, *Piss Christ* (1987)

L'esempio che segue riguarda *Piss Christ*, l'opera di Andres Serrano che è, ormai, diventata celebre tra i cultori dell'arte contemporanea. Kieran la porta come esempio in quanto esplicita quanto conti, davanti ad un'opera come questa, essere a conoscenza di alcuni elementi – in questo caso, è fondamentale sapere quali sono i materiali che la compongono. «The high degree of unpleasantness involved often seems central to some artworks. We miss the entire point of Serrano's *Piss Christ* if we fail to realize what the medium is» (Ivi: p. 385). Questo significa che, se l'opera di Serrano fosse stata realizzata con materiali tradizionali, ed eliminando quindi l'elemento osceno, verrebbe a mancare il valore artistico, proprio perché, in questo caso, esso riposa tutto nel valore cognitivo.

Questo genere di opera, spesso, ha lo scopo di sfidare dei canoni dominanti, sia esterni che interni alla dimensione dell'*Artworld*, di rendere esplicite contraddizioni e ipocrisie proprie della società contemporanea. Di nuovo Kieran: «Through engaging with such artworks we may learn and develop our cognitive understanding of what certain human possibilities would or could be like» (Ivi: p. 387).

Il valore cognitivo emerge attraverso le opere d'arte in maniere e secondo modalità che non sarebbero possibili nella quotidianità non artistica a cui siamo abituati. La provocazione e la carica, spesso politica, contenuta in tali opere d'arte è ciò che, secondo questa tesi, le rende tali. In questo modo, emerge una delle funzioni dell'arte: quella di rendere chiaro e di far emergere dal caos qualcosa che, nella quotidianità, non verrebbe degnato di uno sguardo, anzi, probabilmente provocherebbe esclusivamente emozioni negative. Situazioni, esperienze, visioni, che nella vita reale potrebbero sembrarci orribili o insopportabili, diventano esplicite nel loro significato e comprensibili in opere d'arte di questo tipo.

Spesso, ancora, questo genere d'arte è utile ad esporre ed esplicitare l'artificialità di norme e avvenimenti che potremmo dare per scontati o che potremmo ingenuamente intendere come naturali. Come ricorda Kieran, era proprio questo lo scopo di artisti come Bertolt Brecht⁷, o come i registi della *Nouvelle Vague* francese⁸. Dimostrare che la realtà potrebbe avere un

⁷ Nell'elaborazione del teatro epico, Brecht esplicita in diversi luoghi la sua intenzione di "insegnare a vedere". Secondo Brecht, la visione è un'azione complessa che va esercitata, e a questo dev'essere funzionale l'arte, in tutte le sue forme. Dalle opere teatrali ai collage, dai sonetti alle opere pittoriche, l'arte deve saper scomporre la realtà davanti al suo spettatore, che solo così imparerà a vedere la sua artificialità e le varie possibilità esistenziali ad essa legate. In genere, questo avviene in Brecht attraverso il principio del montaggio.

⁸ Nato alla fine degli anni '50, il fenomeno della *Nouvelle Vague* consiste in un'"ondata nuova" di registi giovani e anticonformisti, che si opposero al sistema cinematografico conformista dell'epoca. I loro film proposero un nuovo stile estetico e, allo stesso tempo, nuovi sistemi di produzione, rivoluzionando il modo di fare cinema in ogni sua fase. Determinati a utilizzare la cinepresa come penna, si allontanarono definitivamente dal genere di cinema statunitense fatto di spettacolarizzazioni ed effetti scenografici fittizi, e si dedicarono ad un cinema realista e innovativo, ambientato per lo più in contesti popolari e quotidiani.

altro aspetto, essere costituita secondo altri schemi, vuol dire dover prima dimostrare che la realtà attuale è effimera e, proprio per questo, decostruibile. Che si tratti di un paradigma passato o presente, quindi, l'arte ha il potere di metterne in luce i meccanismi e le logiche, restituendone un'immagine nuova e anticonformista.

Kieran è, ad ogni modo, persuaso che il valore cognitivo non possa assolutamente esaurire da solo tutto il valore artistico, «for what is left out of the cognitivist account is the actual delight we feel in attending the repellent, ugly and incoherent artworks» (Ivi: p. 390). In alcuni casi, infatti, ad essere centrale non è tanto il concetto espresso da una certa opera che rappresenta qualcosa di brutto, ma il brutto stesso. Nell'articolo, vengono citate opere di Goya e di Picasso che non hanno affatto l'intenzione di opporsi a paradigmi classici e ormai accettati ma che, piuttosto, vogliono esplorare ulteriormente sentimenti negativi legati ad esperienze umane comuni o meno, come il lutto, la malattia, la guerra. Con le parole di Kieran: «The cognitivist account fails not only to recognize that we may enjoy and savour the fundamentally repugnant, ugly and incoherent art but, just as significantly, that some do so in their everyday live» (Ivi: p. 391).

Questi casi, che non posso essere spiegati attraverso l'approccio cognitivista, sono riassunti da Kieran in un paragrafo che ha per titolo *The appeal of the Grotesque*, ovvero il fascino del grottesco in sé, piuttosto che del grottesco come funzionale a qualche altro concetto. È importante, quindi, tenere sempre in considerazione tutti quei casi in cui il brutto non è un mezzo per arrivare ad esprimere un'opinione di tipo politico, sociale, o ideologico, ed è semplicemente fine a se stesso.

2.2 Il valore relativo

La tesi di Kieran, ad ogni modo, è che il valore cognitivo e la relativa teoria cognitivista non possano esaurire completamente la spiegazione del valore artistico. Dopo un breve capitolo su un'altra prospettiva, entro il quale esplora il fascino del grottesco⁹, il filosofo presenta un

⁹ In questa sezione del testo, che l'autore rinomina *The Appeal of the Grotesque*, Kieran esplicita la funzione artistica primaria dell'esplorazione di emozioni e sentimenti essenzialmente negativi come il dolore, o di eventi disastrosi come la guerra. In alcuni casi, sembra che l'animo umano sia attratto da tali immagini, appartengano esse alla vita quotidiana, o alla rappresentazione artistica. Scrive Kieran a proposito: «The cognitivist account fails not only to recognize that we may enjoy and savour the fundamentally repugnant, ugly and incoherent in art but, just as significantly, that some do so in their everyday lives. [...] For many people just do delight in the presentation of the grotesque, ugly and incoherent features themselves» (Kieran, 1997: 391). Questa possibilità apre ad una nuova prospettiva, probabilmente da esplorare antropologicamente e psicologicamente, che verrà affrontata più a fondo nel prossimo paragrafo.

nuovo valore artistico: quello relativo. Secondo questo punto di vista, che si rifà, in parte, alla teoria dell'*Artworld* di Arthur C. Danto, ad attribuire valore ad un'opera d'arte sarebbe la sua relazione – e la consapevolezza di tale relazione – con il resto della storia dell'arte e, quindi, con il contesto artistico nel quale l'opera si trova.

«A work's artistic value is intelligible if and only if we grasp its various relations to the works and movements that preceded it» (Kieran, 1997: p. 392). Effettivamente, possiamo comprendere il significato e l'importanza di gran parte delle opere del Novecento solo a partire da questo presupposto. Per ogni movimento, gruppo, o espressione artistica che nasca in un'epoca entro la quale non venire a conoscenza della storia e dell'attualità è quasi impossibile, non è pensabile riuscire a prescindere dal riferimento alla storia dell'arte che ha preceduto quello specifico periodo. Che sia in senso positivo o con un movimento contrastante, spesso l'artista omaggia o critica, in modo esplicito o meno, gli artisti che sono venuti prima di lui. Si può trattare di riferimenti specifici, ma anche più generici, come nel caso del movimento Dada, che esiste – almeno inizialmente – quasi esclusivamente come critica esplosiva all'arte classica e classicista che lo ha preceduto. Possiamo comprendere il significato e il ruolo che il Dadaismo ha avuto nella storia solo se comprendiamo il riferimento che ogni sua opera ha sempre ben chiaro. Allo stesso modo, come fa notare Kieran, ci è impossibile comprendere davvero musicisti contemporanei come John Cage o Karlheinz Stockhausen se non abbiamo alcuna nozione di che cosa sia la tradizione della musica classica.

Volendo fare riferimento proprio ai Dadaisti, è utile riprendere i loro primi manifesti, nei quali ricorrono virtualmente sempre definizioni negative del movimento: il gruppo non si caratterizza in quanto vettore positivo di un nuovo paradigma artistico, ma come distruttore di un sistema di valori estetici che va eliminato. I canoni di estetici e artistici che hanno caratterizzato i secoli precedenti vanno scardinati e abbattuti, attraverso il ricorso ad elementi primari, attraverso l'accesso all'inconscio dell'artista come dell'uomo, attraverso la predilezione del caso piuttosto che del freddo calcolo razionale. In questo senso, opponendosi ai valori estetici tradizionali, il Dadaismo si oppone anche ai valori culturali che a lungo hanno caratterizzato la società borghese e occidentale, come si è visto nel capitolo precedente. Criticare la tradizione estetica dominante e volersene allontanare non è mai un gesto meramente artistico: soprattutto in casi come questi è impossibile separare l'arte dal suo contesto socioculturale, e denunciare la prima vuol dire, implicitamente, colpire il secondo.

Di conseguenza, togliendo il riferimento all'arte precedente, quando si tratta di movimenti del genere, è praticamente impossibile apprezzarne le opere. Con le parole di Kieran: «Take away the tradition that is being repudiated and such music or art makes no sense.

[...] Their value is wholly supervenient on the relations to and the negative evaluation of other works and artistic traditions» (Ivi: p. 393).

Basti pensare al significato e all'etimologia della parola "comprendere", che deriva dalle parole latine *cum* (con) e *prehendere* (prendere). Insieme, le due parole implicano, oltre al soggetto che capisce e all'oggetto che viene capito, un terzo elemento: quello del paragone. A fondamento del concetto di "com-prensione" – di "prendere-insieme" – infatti, bisogna considerare la modalità conoscitiva che si realizza attraverso il paragone di qualcosa di sconosciuto con qualcosa che già conosciamo. Comprendere qualcosa vuol dire affiancarlo alla pietra di paragone che ci permette di vederlo sotto una nuova luce e, solo così, di capirlo. In questo senso, gran parte dell'arte contemporanea può essere compresa nelle sue intenzioni e nelle sue manifestazioni solo se messa a fianco alla sua pietra di paragone: l'arte che l'ha preceduta.

Ad ogni modo, Kieran conclude questo capitolo riconoscendo, in questo senso, il valore estetico della bellezza, che non ha bisogno di essere paragonata, esplicitamente o implicitamente, ad un altro elemento per essere apprezzata.

The point is that features such as ugliness and incoherence may have an intrinsic aesthetic value only in certain contexts, where such features are used to react negatively against other artistic traditions. But beauty and coherence, by contrast, have an independent aesthetic value which is not reducible to particular contexts and relations, though what makes something beautiful may well be context dependent. (Ibid.)

Neanche l'approccio relativistico, quindi, è sufficiente per esaurire la funzione dell'arte e, di conseguenza, il contributo che il brutto può darle.

2.3 Corporeità e abiezione

Il penultimo capitolo del saggio di Kieran, *Freakish Delights*, ritorna alla prospettiva che era stata anticipata con *The Appeal of the Grotesque*, una prospettiva che si rifà a concetti che ricadono soprattutto nel campo antropologico e psicologico della ricerca, ma che possono rivelarsi utili nel contesto estetico. La questione trattata è quella del rapporto tra il significato e il significante, tra il contenuto e la forma.

Of course, part of the value of the ugliness and incoherence manifest in representational works which bear these features lies in their artistic rendering and the oscillation between the work and what it depicts.

Moreover, part of the enjoyment of these features arises from a contrast between the way the artistic object is and the way it could have been. (Ivi: p. 394).

Questo paragrafo, però, non si limita ad indagare questa prospettiva, ma ritorna di nuovo sulla possibilità che rappresentazioni del ripugnante possano essere piacevoli di per sé, ovvero che nell'umano esista un interesse perverso per l'orrido e il disgustoso. Si tratta di un piacere, secondo Kieran, che deriva dal desiderio di qualcosa che non dovremmo desiderare. Questa perversione estetica che, nel senso ampio della parola, può essere riconosciuta, per esempio, nelle pratiche sadomasochistiche, può avere un ruolo anche nell'apprezzamento dell'arte. Secondo questa prospettiva, alcune persone sarebbero inclini ad apprezzare il brutto, il grottesco, l'incoerente in sé e per sé.

Per indagare ulteriormente questa realtà, tutt'altro che eccezionale o marginale, come si potrebbe ingenuamente pensare, è necessario rifarsi agli studi di antropologi che hanno tentato di individuare tali istinti perversi negli schemi ricorrenti nelle culture più diverse. Fondamentale in questo senso è il contributo di Julia Kristeva, filosofa e psicanalista che, nel 1980, pubblicò un libro proprio su questo argomento con il titolo di *Poteri dell'Orrore. Saggio sull'Abiezione*. Nel saggio, che si muove tra la teoria psicanalitica freudiana e le teorie lacaniane, Kristeva esplora l'orrore in una varietà delle sue accezioni: l'abietto, l'oggetto sporco e disgustoso di cui l'umano tenta di liberarsi attraverso rituali più o meno istituzionalizzati, viene indagato da un punto di vista psicologico, ma anche antropologico, religioso, artistico, storico e filosofico. Secondo Kristeva, questa indagine emerge sempre più spesso nella letteratura moderna, segnalando un interesse per questo genere di significati arcaici nel mondo contemporaneo. «Siccome la sensazione di abiezione è giudice quanto complice dell'abietto, lo è pure la letteratura che vi si confronta. Con quella letteratura si potrebbe dire che si compie una traversata delle categorie dicotomiche del Puro e dell'Impuro, dell'Interdetto e del Peccato, della Morale e dell'Immorale». (Kristeva, 2006: p. 18).

L'abietto, oggetto della rimozione originaria, sarebbe il residuo di una separazione iniziale, quella dalla madre, al seguito della quale il soggetto è in grado di svilupparsi come Io. Si tratta di un evento che accade nella dimensione prelinguistica, che sfugge, quindi, al sistema simbolico a cui siamo abituati in età adulta. «Prima di essere *come* "io", non sono ma *separo, rigetto, abietto*» (Ivi: p. 15). Proprio a rendere più sopportabile questa separazione, a "purificare l'abietto", entra in gioco il sacro. Questo genere di catarsi che si identifica con la religione, però, risulta inattuale nel corso del Novecento; inizia così una ricerca che possa permettere una nuova catarsi, secondo altre modalità. Secondo Kristeva, è ora la letteratura ad

occuparsi di questo processo: sono Dostoevskij, Proust, Joyce, Kafka, Borges ad indagare l'abietto, lo smarrimento, tutto ciò che nella società risulta impronunciabile¹⁰.

L'abietto è ciò che non si lascia classificare, organizzare in categorie razionali e logiche, «un oggetto che si profila come non-essere» (Ivi: p. 77). È la contaminazione, la sozzura, il tabù, il peccato. Inizialmente interpretato con le categorie religiose cristiane, l'abietto viene quindi riconosciuto in tutte quelle azioni che si caratterizzano come peccati. Spesso, viene ricondotto alla dimensione del femminile, e per questo sono diverse le culture che vedono nella donna l'incarnazione del male, e nell'eliminazione della donna la soppressione di questo male radicale (Ivi: p. 80). La sozzura è da rintracciare nel femminile – e quindi nel materno – nel sangue mestruale, ma anche nell'Altro – in senso sociale o sessuale. In questa logica, persino il cibo, che è ancora un Altro, seppur inanimato, è contaminante, è estraneo al corpo e un pericolo per esso. «Il cibo designa qui l'altro (naturale) che si oppone alla condizione sociale dell'uomo e penetra il corpo proprio» (Ivi: p. 85). Tutto è giocato sul limite corporeo, sulla “bordura”, su ciò che entra ed esce dal corpo e che quindi lo penetra pur essendo estraneo ad esso.

Seguendo questa logica, che ha gran parte delle sue fonti e dei suoi riferimenti negli studi antropologici di rituali di diverse popolazioni, la filosofa individua «tre grandi categorie di abominazione: 1. i tabù alimentari; 2. l'alterazione corporea e il suo apogeo, la morte; 3. il corpo femminile e l'incesto. Topologicamente queste varianti corrispondono all'ammissibilità o meno in un luogo, il luogo santo del Tempio» (Ivi: p. 106).

Inizialmente categorie religiose e, nello specifico, proprie del mondo giudaico-cristiano¹¹, queste tre abominazioni ritornano nella cultura contemporanea occidentale indossando nuove vesti, e l'arte novecentesca ne è sicuramente una testimonianza. Si potrebbe citare nuovamente l'esemplarità, in questo senso, di un'opera come *Piss Christ* di Andres Serrano, o ricordare la grandissima quantità di *performance artist* che ha tematizzato il corpo, i tabù che lo riguardano a livello morale e biologico. Il gioco sul corpo, su ciò che entra in ed esce da esso, su come viene percepito da dentro e da fuori, sull'importanza che ha e

¹⁰ Nella seconda parte del suo saggio, Kristeva si occupa in particolare di un autore alquanto controverso, Louis-Ferdinand Céline. Diventato celebre per opere come *Viaggio al termine della notte* e *Morte a credito*, lo scrittore è tristemente noto anche per il suo violento antisemitismo e il suo iniziale supporto al regime nazista. Kristeva gli riconosce il merito di aver fatto emergere, direttamente e indirettamente, l'abietto all'interno delle proprie opere.

¹¹ Il corpo è – anche se potrebbe risultare paradossale – centrale nelle Sacre Scritture cristiane: dalla costola di Adamo alla presenza di corpi malati, dal Verbo che si fa corpo al corpo di Cristo che si fa cibo, la carne e la corporeità ritornano sempre in un rincorrersi di indicazioni intorno a che cosa il corpo sia e a che cosa debba essere. Il corpo è quindi centrale nella Bibbia, anche se spesso viene menzionato con lo scopo di umiliarlo in favore della dimensione spirituale.

sull'importanza che dovrebbe avere è, effettivamente uno dei temi privilegiati dagli artisti di questo genere. Da performance ormai celebri come *Interior Scroll*¹² di Carolee Schneemann e *RHYTHM 0*¹³ di Marina Abramovic, messe in scena a metà degli anni Settanta, ad opere più recenti come *VB67*¹⁴ di Vanessa Beecroft (2011), il corpo, che sia quello dell'artista o di qualcun altro, diventa funzionale – quando non centrale – al messaggio che deve essere esplicitato. Non a caso, gli esempi citati riguardano tutti il corpo femminile, la cui bellezza e armoniosità sono a lungo stati l'unico motivo per cui le “donne” sono entrate nelle opere d'arte¹⁵.

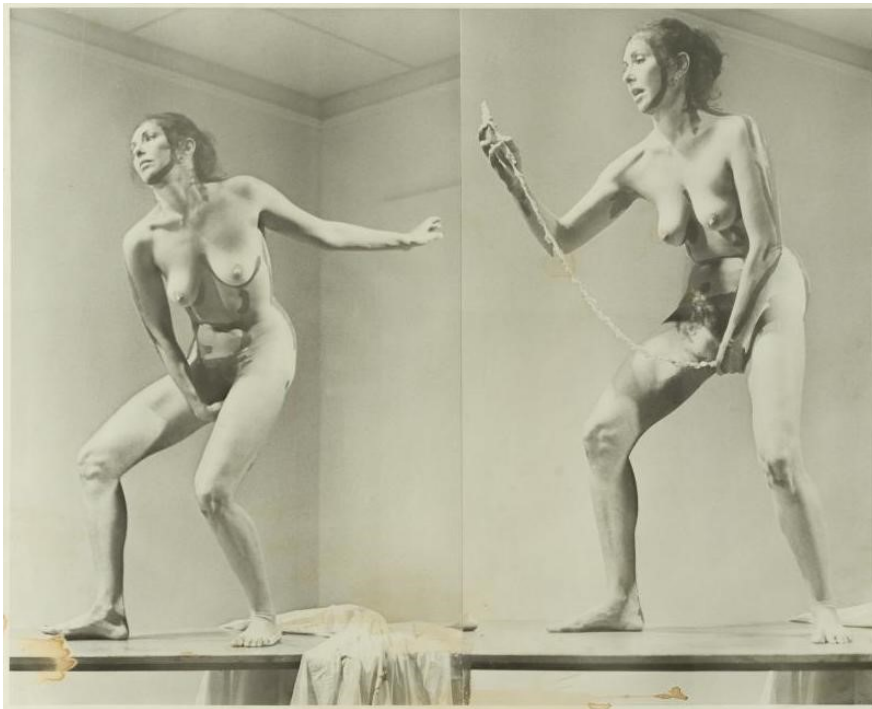


Figura 2: Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975)

¹² In questa esibizione, che unisce l'elemento corporeo e femminile-materno a quello della conoscenza, l'artista vuole analizzare il concetto di “conoscenza interiore”, avvicinando la dimensione materiale a quella spirituale, attraverso l'immagine dell'artista che srotola un lungo foglio dall'interno del suo corpo, leggendone il contenuto a voce alta. Il suo scopo è quello di «physicalize the invisible, marginalized, and deeply suppressed history of the vulva, the powerful source of orgasmic pleasure, of birth, of transformation, of menstruation, of maternity, to show that it is not a dead, invisible place».

¹³ Forse il più celebre di questi esempi, *Rhythm 0* è un'altra indagine sui limiti del corpo, e allo stesso tempo sui limiti dell'umano e dei suoi istinti. Esposta alle decisioni degli spettatori per sei ore, Abramovic mise a loro disposizione 72 oggetti che potevano usare liberamente sul suo corpo nudo.

¹⁴ L'opera di Beecroft consiste nell'opposizione tra la pelle reale delle donne in carne ed ossa e le forme marmoree delle statue scolpite intorno a loro.

¹⁵ Il riferimento è esplicitamente allo slogan delle Guerrilla Girls, un movimento femminista che dagli anni '80 tematizza la marginalità della donna nell'arte: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Questa domanda provocatoria apre a due possibilità: quella che le donne possano fare arte, e quella che la rappresentazione del corpo femminile nell'arte non debba necessariamente seguire il canone classico di bellezza.

Tutti gli esempi citati inseriscono il corpo, e tutto ciò che può essere ad esso relativo, al centro delle proprie performance. Attraverso questo gesto, le artiste non mettono in discussione solo i limiti della corporeità, ma anche i concetti che si affollano intorno ad esso, come la bellezza, il tabù, l'intimità, le relazioni interpersonali, la violenza, il potere. Si tratta di concetti che, spesso, vengono fatti passare per rigidi e fermi, quando sono assolutamente arbitrari e malleabili.

L'arte fatta sul corpo e attraverso il corpo spinge necessariamente lo spettatore a mettere in discussione le proprie convinzioni, i propri giudizi. Lo scopo è quello di scardinare la convinzione che determinate immagini "brutte" siano tali in virtù di una loro caratteristica intrinseca, e di mostrare come questo giudizio di valore sia in realtà il risultato di un processo culturale più o meno nascosto.

Scrivono Kristeva: «Così sottomesso al giudizio e tributario del soggetto il profano si arroga lo statuto non di una sostanza espunta, ma di un atto sconveniente. Il peccato è un'azione, la teologia parla di "atto peccaminoso"» (Ivi: p. 135) subito dopo aver fatto riferimento ad un passo del Nuovo Testamento: «Io so e sono persuaso nel Signore Gesù che niente è impuro in sé, ma se una cosa è ritenuta impura, per chi la crede tale è impura.» (Rom. 14, 14). In maniera quasi paradossale, quindi, la consapevolezza dell'arbitrarietà dei concetti di puro e impuro, di mondo e immondo è da ricercare già nella Bibbia.

I performance artists del XX e del XXI secolo non fanno altro che attingere a questa consapevolezza, nella speranza di condividerla con il grande pubblico. Le loro esibizioni, crude ed esplicite, hanno infatti la capacità di turbare e di disturbare la sensibilità di chi vi assiste, lanciando un messaggio che non ha bisogno di parole, proprio perché si oppone alle pretese logiche – in entrambi i significati di questa parola, cioè ... – che l'arte ha a lungo avuto. Portare al centro dell'attenzione il brutto, il disgustoso, l'abietto, diventa un ironico rito volto a manifestare l'arbitrarietà di questi concetti, per potersene poi liberare. Come nei riti religiosi dei popoli di cui parla Kristeva, l'arte contemporanea purifica, in una sorta di catarsi, l'elemento abietto che risiede, in fondo, nella dimensione psicologica.

3. *Un case study: Maria Lassnig*

Tra i moltissimi nomi e gruppi che sono stati citati nei capitoli precedenti, emerge un personaggio che è rimasto spesso in secondo piano, nonostante i riconoscimenti ricevuti, soprattutto verso la fine della sua vita. Si tratta di Maria Lassnig, un nome che potrebbe risultare relativamente sconosciuto, ma che ha portato grandissimi contributi alla storia dell'arte Novecentesca.

Maria Lassnig nasce nel settembre del 1919 in Carinzia, e viene cresciuta dalla nonna materna e dalla madre, che è però impegnata nel lavoro. Nel 1925 la madre si sposa con un uomo dal quale Maria eredita il cognome – conoscerà il proprio padre biologico solo in età adulta. Fino alla maturità nel 1937, la futura artista frequenta un istituto scolastico del convento delle Orsoline, dove inizia a dimostrare un grande talento artistico. Al termine di questo percorso, segue un corso per diventare insegnante e lavora per un po' come maestra di scuola primaria presso diverse scuole, impiego che sfrutta comunque come opportunità per ritrarre i volti dei suoi giovani studenti ed esercitare la sua vocazione.

Nell'inverno tra il 1940 e il 1941, entra nell'Accademia delle Belle Arti di Vienna, studiando pittura nella classe del professor Wilhelm Dachauer fino al 1943, quando verrà espulsa dal corso per le divergenze artistiche con quest'ultimo. Continua a studiare seguendo altri corsi: quelli di Ferdinand Andri e di Herbert Boeckl, che insegna pittura di nudo. Nel gennaio del 1945 si diploma.

Ritornata a Klagenfurt, Lassnig allestisce il suo studio, che diventerà presto un luogo d'incontro per gli artisti della zona. In questo periodo è influenzata soprattutto dal Colorismo della Carinzia. «Predominano in particolari ritratti espressivi, studi di nudo e rappresentazioni di interni, ma anche nature morte e animali. Come affermò la stessa artista, la sua prima fase creativa fu contraddistinta da vari *ismi*, tra cui le correnti del surrealismo e dell'automatismo dei tardi anni Quaranta» (Drechsler, 2017: p. 144). È in questo periodo, in particolare nel 1949, che Lassnig comincia a sperimentare con quelle che chiama “esperienze introspettive”: si tratta dei primi disegni in cui si esercita con l'autocoscienza corporea, che diventerà il suo marchio di fabbrica.

Nel 1951 torna a Vienna, dove entra a far parte dell'*Hundsgruppe*, il *Gruppo dei cani*, nel quale spiccano, tra gli altri, i nomi di Ernst Fuchs, Arik Brauer, Arnulf Rainer e Wolfgang Kudrnofsky. Per un breve periodo convive con Rainer a Parigi. Sarà Paul Celan a metterla in contatto con esponenti del surrealismo quali André Breton e Benjamin Péret. Una volta

rientrata a Klagenfurt, allestisce insieme a Rainer la mostra *Junge unfigurative Malerei*, ricca delle influenze che i due subiscono in Francia.

Nonostante si stia già affermando nel mondo dell'arte, decide di iscriversi nuovamente all'Accademia per poter seguire il corso di Albert Paris Gütersloh, che le permette di sperimentare con il post-cubismo. È in questa fase che comincia ad imparare come «assemblare volti (ma anche corpi) per mezzo di zone di colore» (Ibid.). A Vienna ha di nuovo la possibilità di avere a che fare con diversi gruppi artistici ed intellettuali, tra cui l'*Exil* e la *Galerie nächst St. Stephan*.

Tra il 1956 e il 1959 compie diversi viaggi di studio, in Grecia e in Italia, a Oslo e Stoccolma. In questo periodo riprende l'*art informel*¹⁶ che le permette di esprimere le proprie sensazioni corporee tramite la rappresentazione artistica, soprattutto attraverso la tecnica del *tachisme*.

Il suo ritorno a Parigi nel 1960 rappresenta il suo allontanamento definitivo dai vincoli artistici e l'inizio vero e proprio della sua immersione in quelle che sono opere dedicate all'autocoscienza corporea. Ispirata dalle forme tecnoidi della fantascienza, dipinge spesso fusioni tra corpi umani e oggetti, dando vita a figure geometriche ibride. Quando, nel 1964, muore sua madre, Lassnig cade in una crisi esistenziale che risulta in una serie di quadri rinominati *Beweinungsbilder*, *Quadri del pianto*, i quali esprimono non solo il suo lutto e la sua sofferenza, ma anche ciò che era stato il rapporto con la defunta.

A partire dal 1968, l'artista vive a New York, spostandosi spesso da un quartiere all'altro, e cambiando, così, anche la direzione della sua arte.

Se, da un lato, Lassnig continuava a percorrere la strada del realismo dipingendo ritratti (anche su commissione) e nature morte, questa produzione si alternava ad autoritratti basati sul *Körpergefühl*. Il concetto di *Körpergefühl* (letteralmente "sensazione corporea") fu qui rielaborato in *body awareness* per venire incontro alle aspettative linguistiche americane. (Ivi: p. 147).

Nel 1970, partecipa ad un corso di cinema d'animazione, arrivando a realizzare, partendo dalla sua arte e dai suoi disegni, una serie di film animati; vince persino il New York State Council Prize con *Selfportrait*. Due anni dopo, è co-fondatrice della Women/Artist/Filmmakers, Inc. di New York, associazione che «unisce cineaste e artiste

¹⁶ Con *art informel* si intende la tendenza caratteristica degli stili di pittura astratta tra gli anni '40 e '50 in Europa – anche se l'espressionismo astratto americano può essere incluso. Si tratta di stili come il tachismo, il *matter painting*, l'*art brut* o l'astrazione lirica. Centrali in queste tendenze sono, per esempio, l'uso dell'automatismo di origine surrealista, la casualità del gesto, la libertà formale.

femministe come Martha Edelheit, Carolee Schneemann, Sivlianna Goldsmith e Rosalind Schneider» (Ibid.). Allo stesso tempo continua a sperimentare con nuovi mezzi espressivi artistici, tra cui la tecnica serigrafica.

Nel 1977, l'Albertina di Vienna ospita, per la prima volta, una retrospettiva delle sue opere. Nello stesso anno, la città la onora con il Premio per le Belle Arti. Nell'anno successivo si trasferisce nuovamente, questa volta a Berlino, nel quartiere isolato di Grunewald, continuando ad esplorare i suoi interessi, ma iniziando anche ad entrare in contatto con i dipinti paesaggistici. Quando torna a New York, l'anno successivo, è per poco tempo: su iniziativa della ministra Hertha Firnberg e dell'allora vicerettore dell'Università di Vienna Oswald Oberhuber, le viene offerta una cattedra di pittura nella facoltà di Arti Applicate. Da quel momento, per nove anni, Lassnig insegna design e teoria sperimentale, senza lasciarsi mancare i doverosi riferimenti al cinema d'animazione. Una collaborazione importantissima, risalente all'inizio di questo periodo, è sicuramente quella con VALIE EXPORT¹⁷ per il padiglione austriaco alla Biennale veneziana del 1980¹⁸.

In questo decennio incredibilmente denso, Lassnig affronta nella sua arte i temi dello straniamento e del sovraccarico, portando elementi eterogenei all'interno dei suoi dipinti. Il rapporto con la natura, con i paesaggi che incontra nei suoi viaggi in Medio Oriente e nel Mediterraneo, la sua occupazione di pittrice: tutto ciò che vive la spinge verso nuove direzioni. Arriva addirittura ad affrontare, con un ciclo di quadri dal nome *Innerhalb und außerhalb der Leinwand, Dentro e fuori la tela*, il tema stesso dell'arte. In particolare, in quadri come *Mit dem Kopf durch die Wand*, del 1985, esprime, come scrive Wolfgang Drechsler, la fusione, già avvenuta o in corso, tra l'artista e il proprio prodotto:

Per la precisione, si vedeva nella forma corrispondente alle sensazioni corporee o all'aspetto che aveva mentre eseguiva quell'opera. E ora, al tempo stesso, si vedeva e percepiva anche come colei che osserva il dipinto e le sensazioni corporee qui formulate. Un corto circuito da cui può emergere persino l'impulso a distruggere la tela. (Ivi: p. 68)

¹⁷ Negli anni '70 VALIE EXPORT, artista e performer austriaca, partecipa al movimento femminista austriaco, offrendo la propria arte come mezzo. Il suo interesse è soprattutto diretto verso la percezione e l'idealizzazione del corpo della donna nei media e nell'opinione comune.

¹⁸ Il padiglione è composto da una stanza, le cui pareti sono adorne di diverse fotografie di VALIE, principalmente tratte dalla serie *Body Configurations*, risale alla prima metà degli anni Settanta, in cui l'artista porta il proprio corpo a prendere posizioni diverse per potersi adattare alle strutture della città. Il centro dell'esposizione è, però, occupato dal *Geburtenbett*. Tutta l'esposizione parla delle donne, e delle modalità tramite le quali sono costrette a fare esperienza del mondo e del proprio corpo. Al centro della stanza, il *Geburtenbett*, un letto di metallo dal quale emergono due gambe divaricate e piegate; tra le gambe, uno schermo che mostra il momento della transustanziazione durante una messa cattolica.



Figura 3: *Mit dem Kopf durch die Wand* (1985), Essl Museum, Klosterneuburg

Nel 1998, un anno dopo essersi dimessa dall'incarico di docenza a Vienna, riceve il Gran Premio dello Stato austriaco: è la prima donna a ricevere questo riconoscimento per le belle arti. Da questo momento, la sua direzione artistica è segnata dalla produzione dei cosiddetti *Drastische Bilder*, quadri che «indagavano temi esistenziali come il difficile rapporto tra uomini e donne, gli stili di vita non scelti, le *Illusionen*, e ancora l'impermanenza, la morte e la distruzione. I suoi numerosi autoritratti con animali fanno anche riferimento alla combinazione dell'elemento umano con quello animalesco» (Ivi: p. 150).

L'inizio del nuovo secolo è segnato da una serie di premi prestigiosi, tra cui la Medaglia per le scienze e le arti, massimo riconoscimento conferito dalla Repubblica d'Austria in questo campo. Nel 2013, un anno prima della sua morte, riceve il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia. Nonostante il successo, Lassnig continua ad evolversi e ad espandere la propria arte verso nuovi orizzonti anche negli ultimi anni della sua vita, dando vita a nuove serie, e arricchendo un *corpus* già straordinario. Muore a Vienna nel maggio del 2014.

Parlare dell'arte di Maria Lassnig vuol dire parlare necessariamente di filosofia dell'arte. Nonostante al centro dei suoi dipinti ci sia sempre lei, l'artista che indaga i suoi sentimenti, le sue emozioni e le sue esperienze, il riferimento al mondo artistico e intellettuale che ha caratterizzato il XX secolo è imprescindibile, come si è detto nei capitoli precedenti.

Si può dire che l'artista sia stata influenzata soprattutto dal surrealismo austriaco e dalle sue varie correnti, diventandone anche una rappresentante. Allontanandosi dal realismo che le

viene insegnato all'Accademia, Lassnig non solo esplora un gran numero di possibilità diverse, ma riesce anche a dare inizio a qualcosa di incredibilmente personale e originale. Il suo studio e le sue ricerche in prima persona sul tema dell'autocoscienza corporea hanno mantenuto la coerenza all'interno di un corpus di opere spaventosamente vario. Sperimentare con strumenti e mezzi diversi hanno permesso a Lassnig di mettere continuamente in discussione l'arte, la propria e quella che la circondava, per poter espandere i propri limiti, sia artistici che personali. Proprio a causa di questa sua curiosità e flessibilità, molte delle sue opere migliori possono risultare addirittura incomprensibili. La sua rinuncia alla pretesa della bellezza, e l'adesione a principi come quello della spontaneità, dell'automatismo, del ritorno alla primitività delle linee e dei colori rende la sua produzione un corpus che rispecchia e presenta ancora una volta i valori di cui Kieran parla nel suo saggio sui valori artistici.

Si possono infatti individuare diversi momenti della produzione di Lassnig: in alcuni emerge il fattore cognitivo, in altri quello relativo – cioè in riferimento, esplicito o meno, ad altre opere della tradizione – in altri ancora quello puramente rappresentativo. In quest'ultimo caso, il brutto diventa un elemento aleatorio, un incidente che non è stato ricercato ma che non viene neanche evitato. Nei paragrafi che seguiranno, vorrei far emergere proprio questo fenomeno: la differenziazione di valori artistici – attribuiti soprattutto all'elemento del brutto – all'interno dell'arte di un'unica artista appartenente al XX secolo.

3.1 Il valore cognitivo

Nonostante Lassnig abbia dedicato gran parte delle sue energie alla scoperta delle proprie sensazioni e alla loro rappresentazione artistica, e sia passata alla storia per questo, non si può prescindere dalla presenza di un valore politico-sociale – e quindi, nel senso esplicitato sopra, cognitivo – all'interno delle sue opere. Scrive l'artista in un diario: «Everything a person makes intentionally is politics; everything a person doesn't make intentionally is nature, but nature has its own politics»¹⁹.

In questo contesto, il brutto emerge con tutta la sua forza a rappresentare le prese di posizione dell'artista. Sono molti i quadri che tematizzano la violenza, l'ingiustizia, la disuguaglianza. In particolare, Lassnig è interessata alla questione della guerra e a quella del patriarcato, due istanze che emergono insieme all'interno di un'opera del 1983, e che non a

¹⁹ Maria Lassnig, April 38, 2000, Maria Lassnig Foundation Archive, notebook 1.1.43.

caso si chiama *Manpower*. La tela, che, considerata isolatamente, non risulta necessariamente eloquente, rappresenta un braccio alzato nell'atto di sparare con una pistola; il braccio disegnato a matita risulta quasi alienato sullo sfondo di un giallo vivace, come se fosse isolato dal contesto circostante. La relazione tra il soggetto e il titolo dell'opera suggerisce la convinzione, radicata nella sua autrice, che la violenza abbia una matrice essenzialmente maschile, e che le due istanze siano inseparabili. Si tratta di una congiunzione che riemergerà più volte nella sua produzione artistica.



Figura 4: *Manpower* (1983), Essl Museum, Klosterneuburg

A partire dagli anni '60 e fino alla fine della vita dell'artista, in moltissimi dei suoi quadri ritorna spesso il tema della guerra. In questo, forse, non emerge ancora la sua personalità originale e il carattere di quelle che saranno le sue opere più rilevanti – il tema della guerra è già stato trattato in svariate modalità nei decenni precedenti – ma si tratta comunque di un interessante approccio all'argomento, e di un contributo significativo.

I suoi quadri su questo tema sono, di solito, provocati da un'occasione in particolare: la guerra in Vietnam, la minaccia nucleare, il disastro di Chernobyl. Da questi eventi nascono una serie di lavori che portano sulla tela personaggi deformati ma ancora distinguibili, tanto che è possibile riconoscere, nelle loro espressioni, tutto l'orrore e la disperazione che comunicano.

La stessa potenza può essere rintracciata anche in altre opere, come in *55 Millionen Toten* (*55 Milioni di morti*). In questo caso i protagonisti sono due: un soldato in uniforme nazista, il corpo diviso in due parti, un braccio disteso con il pollice che indica verso il basso, e una donna urlante, inginocchiata, gli occhi fuori dalle orbite, un cassetto aperto al posto della nuca. Sono vari gli elementi del quadro che lo rendono una palese metafora dell'abuso sessuale, soprattutto quello nei contesti bellici. «The hat of the man in the canary-yellow uniform has sunk onto his ballooning trousers; in combination with the nude female figure in front of him, this is suggestive of sexual abuse» (Von Bormann, 2019: p. 34).



Figura 5: *55 Millionen Tote* (prima del 2000), Maria Lassnig Stiftung, Vienna

Spesso, l'artista prende posizione anche nei confronti nella tecnologia – e spesso il riferimento è nuovamente bellico – esprimendo attraverso forme e colori la propria angoscia e ostilità nei confronti di quella che spesso chiama *science fiction*. Anche questo è sicuramente un tema che viene affrontato svariate volte nel XX secolo, e Maria Lassnig non è esente dal suo fascino e dalla novità radicale che rappresenta. Più volte rappresenta se stessa come un ibrido metà umano e metà tecnologico, come in *Science espègle*, del 1996, in cui il volto dell'artista è fuso insieme a figure geometriche e formule matematiche. L'ossessione dell'artista per l'ibridazione tra umano e tecnologico non si ferma solo alla *science fiction*: torna anche in immagini che la rappresentano mentre la sua testa viene “divorata” da una Nikon. Uno dei temi che si fa sempre più centrale verso la maturità della sua produzione è, infatti, quello della fotografia, intesa in senso negativo nel paragone con la pittura e il disegno.

L'artista si mostra ostile anche a questo mezzo di rappresentazione, nonostante esperimenti in questo campo. Si tratta sicuramente di un comportamento ambivalente: da una parte un'artista che vuole esplorare ogni mezzo artistico, dall'altra una donna che fugge la fusione tra la carne e la tecnologia, rifiutando la rappresentazione "senza aura". Non si tratta solo di questo, ma anche di un'altra questione: cosa ne è dell'uomo quando l'ibridazione umano-macchina è ormai avvenuta? D'altronde, Lassnig realizza gran parte delle opere di questo genere negli stessi anni in cui Donna Haraway scrive il suo *Manifesto Cyborg*, nel quale esplora – in una prospettiva decisamente più ottimista – le possibilità esistenziali ed etiche della modalità cyborg²⁰.

Maria Lassnig è anche stata catalogata, nonostante la sua riluttanza a riguardo, come artista femminista. Effettivamente, seppur contraria all'etichetta, l'artista ha spesso avuto a che fare con istanze che si possono assolutamente identificare come femministe, soprattutto nel periodo newyorkese, tanto da arrivare, nel 1974, ad essere una delle fondatrici di Women/Artist/Filmmakers, Inc.

Non solo attraverso le proprie tele, ma anche negli scritti, l'artista ha espresso il proprio supporto nei confronti del movimento per i diritti della donna. Scrive, in un testo che risale agli anni Ottanta:

Women are invisible. Only when a woman finds the strength for a cry of protest, she will be heard. When else? If she's a society lady, if she's allied with a famous painter, only if he's extremely pretty and scandalous, but never if she produces something new and does not brazenly shove it in people's faces. [...] As a token woman one is exploited for other women; I would rather paint than talk about women; the whole women struggle robs me of my time, it has put me on a pedestal, but at the same time it requires too much of my time and my strength.²¹ (Ivi: p.46).

Proprio per queste ragioni l'approccio di Lassnig si distingue dagli altri approcci femministi. Piuttosto che dichiararsi positivamente militante o aderire ad un programma specifico, esprime la propria posizione attraverso la pittura e attraverso la messa in discussione di paradigmi artistici ed estetici che porta avanti, d'altronde, dall'inizio della sua "carriera". Così, per esempio, non troviamo mai, nelle sue opere, una donna rappresentata come semplicemente bella. Le donne di Maria Lassnig sono, spesso e volentieri, nude in maniera

²⁰ «Nell'immaginario occidentale, i mostri hanno sempre tracciato i confini della comunità. I centauri e le amazzoni dell'Antica Grecia, immagini della disgregazione del matrimonio e della contaminazione del guerriero con l'animalità e la donna, hanno stabilito i limiti dell'accentrata polis del maschio umano greco. [...] La macchina non è un quid da animare, adorare e dominare; la macchina siamo noi, i nostri processi, un aspetto della nostra incarnazione. Noi possiamo essere i responsabili delle macchine, loro non ci dominano né ci minacciano; noi siamo i responsabili dei confini, noi siamo loro» (Haraway, 2021: p. 82).

²¹ Maria Lassnig, *If you sleep with a tiger, you'll be eaten by it*.

cruda piuttosto che in maniera erotica o sensuale. Sono deformate, ingigantite, rese con colori che non si confanno certamente alla bellezza di un corpo – verde, blu, giallo – e difficilmente qualcuno vedrà in loro un potenziale oggetto romantico o sessuale. In questo Lassnig si oppone alla tradizione, in questo sta il valore cognitivo del brutto nei suoi quadri “femministi”.

I suoi autoritratti in particolare – sono moltissimi – mettono in evidenza il bisogno di rappresentare la donna e, in questo caso, il sé, come qualcosa di reale, imperfetto, sensibile e soggetto a brutture, manifestazione della propria interiorità, della propria sensualità – nel vero senso della parola. Da qui opere come *Warrior's Rest*, del 1972, o *The Burden of Flesh*, del 1973, per non parlare di *Lady with Brain*, realizzato durante gli anni Novanta, la cui protagonista fissa il vuoto mentre il suo cervello sembra scivolare via dal cranio.

Il quadro che, sotto questo punto di vista, ha avuto la maggior fortuna è sicuramente *Woman Power*, del 1979, al cui titolo è anche ispirata la mostra dedicata all'artista, che si tenne agli Uffizi nel 2017. Nell'opera, una donna-gigante – un autoritratto dell'artista – si muove ad occhi chiusi per le strade di Manhattan. Il titolo, che si oppone sardonicamente a quello del dipinto riprodotto sopra (cfr. Figura 4), sembra proporre un nuovo tipo di potere.

3.2 Il valore relativo

Come è stato detto, Lassnig vive completamente immersa all'interno del contesto artistico, sia esso quello austriaco in cui cresce o quello americano di cui fa esperienza negli anni '70. L'artista impara la tradizione, ma incontra anche tutte quelle istanze di innovazione che hanno reso il Novecento il periodo unico che è stato.

Sicuramente è il surrealismo il movimento artistico di cui si appropria maggiormente, adottando soprattutto la tecnica dell'automatismo psichico. Effettivamente, dal momento in cui Lassnig incontra questa modalità, finirà per non separarsene più, incorporandola in gran parte delle sue opere, sfruttandola per il suo lavoro sulla *body awareness*. Spesso, l'artista dipinge in posizioni peculiari: inginocchiata davanti alla tela distesa sul pavimento, sdraiata su un lato di fianco ad essa. Anche per questo comincia a fare uso di tele di dimensioni importanti: per poter rappresentare le proprie “esperienze introspettive” – come le chiama lei inizialmente.

Nel suo *Body Awareness Manifesto* del 1992 scrive qualcosa che, a riguardo, risulta essere molto interessante:

The drawing is closest to the idea. The drawing is closest to the moment. Every instant has only one possibility. [...] So what is the point of [Body Awareness]? Not the sense of sight, nor the sense of hearing, nor the sense of smell, nor even the taste or the sense of touch (the latter being the closest). Nor is it a mixture of these sense. But it is a sense. [...] Invisible is not the same as insensible; because it can be sensed.

L'artista arriva, dunque, ad appropriarsi della tecnica dell'automatismo sino a renderla una sorta di chiave epistemologica. Attraverso la pratica della body awareness, Maria Lassnig impara a conoscere le proprie sensazioni; non solo, ma acquisisce anche un senso nuovo, quello della rappresentazione di ciò che in lei è invisibile ma sensibile.

In generale, comunque, Lassnig non si tira indietro davanti alla possibilità di scoprire nuovi modi di fare arte, di esprimersi: dipinge, disegna, impara ad usare la telecamera, studia, indaga, si mette in relazione con il mondo dell'arte che la circonda e che l'ha preceduta. Con i suoi dipinti fa riferimento – più o meno esplicitamente – alle grandi opere che hanno scandito il percorso della storia dell'arte. Prendendone le distanze ed avvicinandovisi allo stesso tempo, Maria Lassnig affronta i grandi temi dell'arte da una prospettiva tutta nuova, a volte giocosa e ironica, a volte inquietante e terribile.

Dipinge nature morte, che a lungo sono state esercizio e diletto degli artisti classici e, puntualmente, vi incorpora il suo contributo originale: una parte del corpo scollegata da esso e isolata, sulla tavola, oggetti di sua invenzione o completamente fuori posto.

In *Woman Laocoön*, per esempio, ritrae se stessa nuda su uno sfondo celeste, mentre un lungo serpente si divincola intorno alle sue spalle e alle sue braccia.

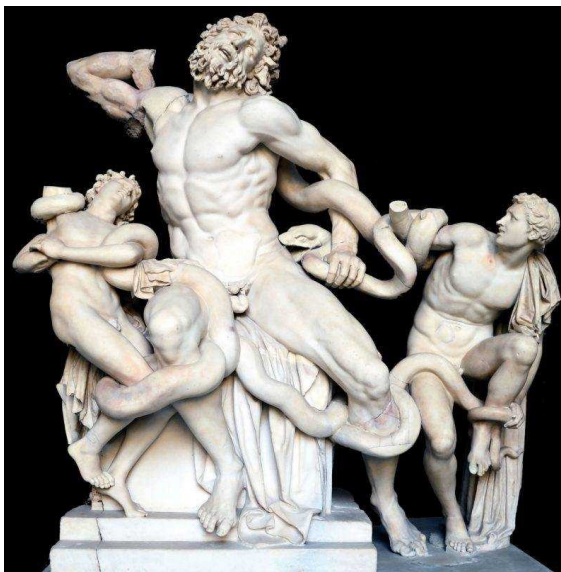


Figura 7: *Laocoonte e i suoi due figli lottano con i serpenti* (I secolo d.C.), Musei Vaticani



Figura 6: *Woman Laocoön* (1976), Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

La stessa operazione emerge in un quadro più recente – risale al 2003 – al centro del quale siede una figura che potrebbe quasi dirsi michelangiotesca, forse un riferimento alla stessa *Pietà*. *Die Trauer (Il dolore)*, rappresenta infatti una donna nuda nell'atto di voltarsi verso lo spettatore, un corpo morto tra le sue braccia, mentre delle figure abbozzate la circondano, armate. In questo caso il dolore della Madonna viene ripreso da Lassnig e immesso in un contesto, quello della guerra, che ne cambia tanto il significato, quanto il riferimento.

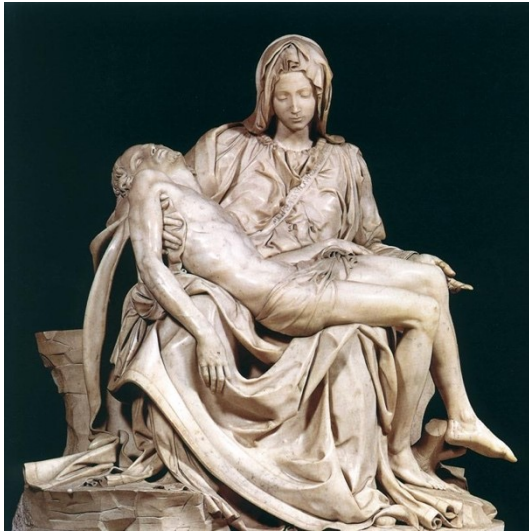


Figura 6: Michelangelo, *Pietà di San Pietro* (1499, Basilica di San Pietro in Vaticano)

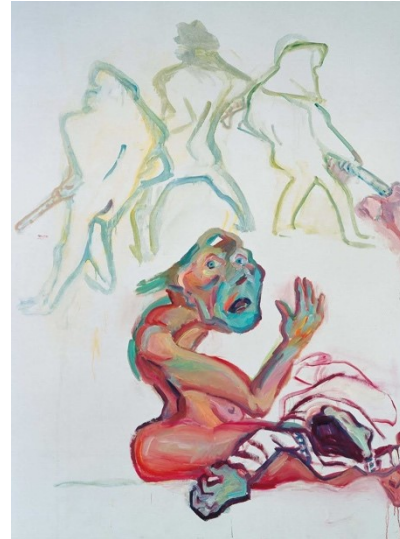


Figura 8: *Die Trauer* (2004, Essl Museum, Klostersneuburg)

Se, a differenza dei ready-mades di Duchamp, l'arte di Maria Lassnig può essere ancora valutata da un punto di vista estetico²², questa valutazione passa però in secondo piano. L'artista compie delle scelte di tipo estetico e sensibile, nel senso che si muove ancora nella dimensione estetica dell'arte, ma contro i canoni e le regole che l'hanno caratterizzata. Si rifiuta di uscire dall'arte più propriamente detta – nessuno oserebbe mettere in discussione che quella di Lassnig sia arte, a differenza di quello che successe all'arte concettuale di Duchamp – ma riesce comunque a sfidarne i presupposti. I soggetti, seppur decontestualizzati, sono gli stessi dell'arte classica, ma il piacere estetico propriamente detto non è più al centro dell'opera. Risulta addirittura facile affermare che i corpi deformati nei quadri di Lassnig sono brutti,

²² «C'è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi ready-made non mi fu dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... Dunque, un'anestesia completa» (Duchamp, 2005: p. 165). «Duchamp – scrive Danto – specifica il suo obiettivo: ridimensionare quella che secondo lui era un'eccessiva importanza del retinico» (Danto, 2014: p. 104).

sgraziati, addirittura grotteschi. In poche parole, si può dire che le sue opere abbiano un valore estetico ma non che siano, almeno secondo i canoni tradizionali, belle.

3.3 Accettare il brutto (e andare avanti)

Resta da analizzare, relativamente all'opera di Maria Lassnig, solamente uno dei valori artistici che Kieran attribuisce al brutto: quello più semplice, forse, ma che, paradossalmente, viene spesso ignorato nelle teorie dell'arte, cioè quello accidentale.

L'arte di Lassnig è un'arte che ha imparato la lezione del dadaismo, delle avanguardie; è un'arte che ha imparato ad essere indipendente rispetto alla dimensione del bello, nel senso che riesce a prescindervi senza opporvisi dichiaratamente. La grandezza di questa artista sta nel fatto che la "bruttezza" dei suoi quadri non ha un valore esclusivamente cognitivo o relativo, ma uno molto più immediato, immanente, aleatorio. Non ricerca il brutto a tutti i costi, non si limita a fare arte "brutta" per provocare, per denunciare, per turbare, come tantissimi artisti del Novecento hanno fatto. Maria Lassnig dipinge per sé, per conoscersi, per conoscere le proprie sensazioni corporee e psichiche, la differenza e la relazione tra le due e, solo incidentalmente, incontra il brutto, lo getta sulla tela. Proprio in questo sta l'originalità e la straordinarietà del suo lavoro, un lavoro assolutamente personale, che accetta ogni risultato, proprio perché spinto da un interesse genuino e da una curiosità primordiale.

Le ricerche che Lassnig fa nei confronti di quella che chiama "body awareness" sono sicuramente il suo contributo più interessante, ciò che la distingue dal resto dell'oceano dell'arte novecentesca e contemporanea in generale. Si tratta di una sorta di fenomenologia artistica, di un accesso epistemologico innovativo nei confronti del corpo, del soggetto, della sua carnalità. Il risultato è brutto perché non si tratta di un progetto svolto seguendo le indicazioni dell'arte, ma secondo gli interessi dell'artista.

Conoscenza ed espressione sono le due parole chiave di questa indagine: ogni risultato conseguente è subordinato a queste due istanze, che vengono sentite dall'artista come esigenze. È questo che rende tanto interessante il ruolo del brutto nella sua produzione: come porsi di fronte ad un elemento che non ha né valore cognitivo né valore relativo, eppure non si identifica con l'istanza estetica del bello? Come metabolizzare un brutto che non chiede di essere metabolizzato ma solo di essere all'interno della dimensione artistica? Quali sono le implicazioni culturali di un'arte che è arrivata ad accettare il brutto, anche quando questo è privo della sua carica polemica, quando non ha più pretese?

Bibliografia

- Adorno T. W., 1969 in «Critica della cultura e civiltà», *Lettere Italiane*, vol. 21, n. 4.
- Bodei R., 1995 *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna.
- Carchia G., D'Angelo P., 2007 *Dizionario d'estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Dickie G., 1975 in «What is Anti-Art?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33: 419-421.
- Drechsler W., (ed.), 2017 *Maria Lassnig. Woman Power*, Sillabe, Livorno.
- Haraway D., 2021 *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di Borghi L., Feltrinelli, Milano.
- Hegel G. W. F., 1967 *Estetica*, trad. it. di Merker N. e Vaccaro N., Einaudi, Torino.
- Kieran M., 1997 in «Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence», *Philosophy*, vol. 72, n. 281: 383-399, Cambridge University Press.
- Kristeva J., 2006 *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. it. di Scalco A., Spirali, Milano.
- Schlegel F., 1988 *Sullo studio della poesia greca*, trad. it. di Lavagetto A., Guida Editore, Napoli.
- von Bormann B., Hoerschelmann, A., Schroder, K. A (eds.), 2019 *Maria Lassnig. Ways of Being*, Hirmer Publishers, Monaco.