



CASE STUDY, 15 aprile 2019

ICONOCLASTIA OGGI

Il vandalismo nell'arte: dai celebri casi del passato agli Art Vandals del nuovo millennio

AUTORE: Enzo Lauria

"Iconoclasta", dal greco *eikonoclastès*, ovvero "frantumatore d'immagini", indica l'esponente di una dottrina cristiana che, tra il 726 e l'848 d.C., bandì il culto delle immagini sacre procedendo alla loro rimozione e distruzione.¹ Un termine tanto

¹ Nel 721 il Califfo Yazid II promulgò un editto che ordinava la distruzione di simboli e immagini cristiane; l'ordine fu in parte eseguito in Egitto ma si estinse due anni e mezzo dopo in seguito alla morte del califfo. Nell'Impero bizantino l'atto formale che diede inizio nel 726 a una prima campagna iconoclastica, indirizzata contro qualsiasi immagine fosse suscettibile di culto idolatra, fu la distruzione della *Chalke* su ordine dell'imperatore Leone III Isaurico, di un'icona di Cristo molto venerata affissa all'ingresso del palazzo imperiale di Costantinopoli. L'imperatore bizantino, scomunicato da papa Gregorio II, procedette inoltre alla confisca dei possedimenti papali in Magna Grecia, avviando così la graduale separazione della cristianità d'Oriente da quella d'Occidente (culminata nel Grande Scisma del 1054) e determinando l'alleanza dei papi con la dinastia carolingia. Sotto il regno di Costantino V, figlio di Leone III Isaurico, il conflitto iconoclastico divenne più acuto e violento (nel 754 convocò il Concilio di Hiera con cui vennero formalizzate le tesi iconoclaste) per poi allentarsi con il suo successore, Leone IV, e chiudersi definitivamente nel 780 con l'avvento al trono dell'imperatrice Irene. Nel 787 la città di Nicea accolse un concilio (Il Concilio di Nicea, 787) che condannava la dottrina iconoclastica e reintroduceva il culto delle immagini. Una seconda e ultima ondata iconoclastica prese l'avvio nella Bisanzio di Leone V l'Armeno (813) per poi concludersi con la morte dell'imperatore Teofilo (848). Cf. M. Bettetini, *Contro le Immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari, 2006, pp. 92-128. Cf. A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Marietti, Milano, 2009, pp. 138-151. Nel XVI secolo fu la Riforma Protestante a riaprire, in seno alla Cristianità d'Occidente, una nuova disputa sulla dottrina delle immagini sacre, proponendosi di rispondere alla galoppante corruzione della Chiesa romana e delle alte cariche ecclesiali anche sul piano delle arti visive. Alle posizioni relativamente tolleranti di Martin Lutero, seguirono quelle più intransigenti di Giovanni Calvino e Huldrych Zwingli, che portarono a una radicale spoliatura delle chiese da qualsiasi manufatto artistico. Le opere vennero così dislocate presso collezioni private oppure distrutte, e a volte si assistette impotenti a vere e proprie ondate iconoclaste, come il *Beeldenstorm* (letteralmente "tempesta delle immagini") del 1566, che portò negli attuali Paesi Bassi alla vandalizzazione, in soli due mesi, di centinaia di chiese, abbazie, monasteri e altri luoghi deputati al culto.



circoscritto quanto inflazionato, utilizzato ogni qualvolta ci si trovi di fronte alla distruzione di opere d'arte, di testimonianze del passato o di un qualsivoglia ordine simbolico: dal Tempio di Gerusalemme² ai Buddha di Bayman³ e alle Torri Gemelle, dalle teorie "eretice" di Galileo Galilei a quelle di Darwin. Un argomento scomodo e relegato ai bassifondi della Storia dell'arte, ma che gli artisti contemporanei sempre più spesso hanno riscattato dall'anonimato. Ne hanno estrapolato un DNA epurato da potenziali geni patogeni e lo hanno clonato in forme innocue che evocano l'iconoclastia senza necessariamente riprodurla. Robert Rauschenberg cancella un disegno appositamente realizzato da Willem de Kooning, Asger Jorn dipinge su quadri di artisti anonimi, Felix Gmelin si propone con la mostra itinerante *Art Vandals*, Jake e Dinos Chapman dipingono su incisioni di Goya e su acquerelli di Adolf Hitler.

Questo articolo non archiverà simili casi come frutto della percezione alterata di una collettività o di uno squilibrato, bensì s'impegnerà in una puntuale disamina delle motivazioni che vi stanno alla base, forte della convinzione che uno studio sull'iconoclastia altro non sia che una ricerca "costruttiva" sulla natura più intima dell'immagine e sul modo in cui il fruitore interagisce con essa. Con rinnovata curiosità, puntando i riflettori proprio sull'arte contemporanea, si rinverranno così alcune istanze che gettano nuova luce sul fenomeno iconoclastico, sia odierno sia passato.

- L'immagine ferita

Lungo i pendii dell'alto-medio Metauro si erge la suggestiva mole del Palazzo Ducale di Urbino, splendida cornice architettonica che ospita al suo interno il Museo Nazionale delle Marche. Tanti i gioielli che rendono unico tale scrigno e innumerevoli i percorsi che il visitatore può disegnarvi, ma al suo interno vi è un punto, infinitesimale, che se riattivato può destabilizzare l'osservatore e guastare la sua *rêverie*. Eccoci di fronte a *Il miracolo dell'ostia profanata* (1465-1469) di Paolo Uccello, una predella suddivisa in sei parti da balaustri dipinti, raffigurante sei episodi legati al miracolo dell'ostia profanata avvenuto a Parigi, nel 1290.

² Tempio di cui oggi rimane solo il muro occidentale, comunemente detto *muro del pianto*.

³ Distrutti dalle milizie talebane il 12 aprile 2001.



Procedendo da sinistra verso destra, una donna vende a un mercante ebreo l'ostia per riscattare un mantello: l'ostia viene bruciata e incomincia a sanguinare, una processione la riporta in chiesa per riconsacrarla, la donna viene condotta al supplizio, il mercante ebreo e la sua famiglia sono condannati al rogo e infine due demoni e due angeli si contendono l'anima della donna. Nulla di strano, ma se si presta maggiore attenzione all'ultimo episodio si può notare, con non poca sorpresa, che i due demoni sono stati oggetto di un atto vandalico, graffiati con un oggetto acuminato in un'epoca non documentabile. Le loro silhouette originarie sono ancora riconoscibili ma, dato il fitto groviglio di ferite che le attraversa, sembrano quasi risolversi in una soluzione da *action painting*, perdere consistenza materica, tramutarsi in un fastidioso brulichio di segni; se si omette per un attimo la deprecabilità del gesto, qualcuno potrebbe addirittura essere tentato di pensare che questo possa essere il modo migliore di rendere l'assenza di bellezza, ossia la ripugnanza di due demoni. L'effetto è ulteriormente intensificato dalla consistenza quasi organica delle ferite inferte, come se i solchi color ocra rossa che ne sono derivati fossero stati aperti su carne viva. Un caso non unico nel suo genere: numerose altre opere, infatti, sono passate per un simile trattamento; basti osservare quei dipinti e sculture mutili sopravvissuti all'azione iconoclastica della Riforma protestante,⁴ o alle immagini devozionali usurate nel corso del tempo da innumerevoli carezze, baci e vari rituali,⁵ o ancora sfregiate in corrispondenza di personaggi che le sacre scritture ritraggono come antagonisti: demoni, torturatori, esponenti di altre religioni. Per di più gli artisti stessi hanno introdotto volutamente, nelle proprie opere, un simile vocabolario di tagli e abrasioni. In *L'uomo dei dolori* (1420-1430) del Giambono, per esempio, l'artista trafigge il costato di Cristo con un taglio concreto e tangibile, e fora la tavola in corrispondenza delle ferite alle mani; mentre Günter Brus, oltre alle sue notorie performance autolesioniste, realizzava disegni in cui calcava a tal punto la matita da lacerare e aprire delle ferite sulla carta. Degno di nota anche il singolare album di

⁴ Le foto della serie *Defacing* di Gert Jan Kocken documentano i risultati di alcuni dei più estremi esempi di vandalismo perpetrati negli anni della Riforma protestante.

⁵ Si veda nella scultura bronzea di San Pietro in Cattedra di Arnolfo di Cambio il piede destro levigato dalle mani degli innumerevoli pellegrini che lo hanno accarezzato.



schizzi preparatori di Michael Wolgemut e allievi per il Schatzbehalter di Stephan Fridolin (1491?); centocinque pagine di disegni a inchiostro e acquerello che, nelle tavole dedicate alla Passione di Cristo (35), si producono in immagini cruentissime. Il corpo di Cristo, martoriato e grondante sangue, è attraversato da vigorose e strabordanti pennellate di rosso, e da velature nerastre e bianche che emulano rispettivamente sporcizia e saliva; un trattamento che non lascia affatto indifferenti e che culmina in grovigli di segni talmente inestricabili da operare veri e propri "defacciamenti".⁶

- Ferire la fotografia. Occultamenti e nemesi fotografiche

In virtù del suo principio generatore – un'impressione fotochimica o foto-elettronica – la fotografia è un'infalibile attestatrice di verità, tanto da potersi ritrovare coinvolta nella rimozione storica di individui ed eventi. La celebre foto del discorso del 5 maggio 1920 di Lenin all'armata rossa, in Piazza Teatral'naja a Mosca, vede il leader bolscevico ritratto insieme a Kamenev e Trockij, due celebri esponenti del Partito invisibili a Stalin, che per questo furono successivamente rimossi in moltissime stampe dello stesso fotogramma attraverso un imperfettibile lavoro di fotoritocco; se non fosse per l'ampia circolazione che l'immagine non ritoccata conobbe al di fuori dei confini dell'URSS prima del 1925, anno in cui Trockij fu costretto all'esilio e alla *damnatio memoriae*,⁷ si stenterebbe a credere che egli abbia partecipato accanto a Lenin agli eventi di quel 5 maggio 1920.

Per Roland Barthes il noema della fotografia risiede appunto nell'è stato: «La Fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»,⁸ «ogni fotografia è un certificato di presenza [e] questo certificato è il nuovo gene che l'invenzione della Fotografia ha introdotto nella famiglia delle immagini». ⁹ Nel

⁶ Anche in questi schizzi i volti di alcuni torturatori sono stati sfregiati con un oggetto contundente.

⁷ Nel diritto romano la *damnatio memoriae* era una pena consistente nella rimozione storica di un individuo, da attuare attraverso la cancellazione di qualsiasi traccia potesse tramandare la memoria.

⁸ R. Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003, p. 83.

⁹ *Ivi*, p. 87.



quotidiano dilagare delle foto, tale noema è vissuto con indifferenza¹⁰ e viene dato per scontato, ma quando riemerge con l'intensità che Barthes volle conferirgli, la fotografia è come se innessasse nell'osservatore un subitaneo senso di vertigine e di turbamento, un perturbante debole,¹¹ un qualcosa che l'autore chiama "punctum" e che può essere approssimativamente descritto come una «vertigine del Tempo compresso».¹² Barthes osserva quindi un'immagine del giovane Lewis Payne, scattata poco prima della sua impiccagione, e gli viene in mente di contemplare un soggetto che «sta per morire»;¹³ e ancora, dinanzi alla foto di una strada nei pressi di Gerusalemme immortalata da August Salzmänn nel 1850, la sua coscienza è messa a soqquadro dal sovrapporsi di tre piani temporali, quello proprio, quello della foto e quello del tempo di Gesù.¹⁴ La fotografia, insomma, sebbene sembri un dipinto, si comporta in maniera molto diversa: il suo poter essere prodotta solo in "presenza" di un referente la eleva allo status di *analogon* (Roland Barthes), *indice* (Charles Sanders Peirce), *ready-made* (Rosalind Krauss), copia esatta del reale; sicché se qualcuno prova a scalfirne la superficie con un oggetto acuminato, o la ricopre con della pittura, la ferita "figurata" ivi prodotta può risultare così profonda da scuotere la sensibilità dell'osservatore tanto quanto una ferita reale. A testimonianza di ciò basta osservare i barbari defacciamenti che Aleksandr Rodčenko praticò sui ritratti fotografici di una copia del suo album *Ten Years of Uzbekistan*, visi di funzionari statali uzbeki da lui fotografati prima del 1934 e cancellati, attorno al 1937, con dell'inchiostro nero poiché uccisi o fatti svanire nel nulla dal regime staliniano. Un'azione estrema ma obbligata per l'artista russo, dal

¹⁰ *Ivi*, p. 78.

¹¹ Sigmund Freud intendeva per "perturbante" (*Unheimliche*) quel senso di turbamento dovuto al riemergere di complessi infantili rimossi, di un qualcosa che doveva rimanere nascosto e che inaspettatamente ricompare. Lo si può sperimentare in forme meno intense quando ne è oggetto l'emergere di credenze del passato filogenetico (infanzia) od ontogenetico (preistoria) che si ritenevano superate, per esempio quella animista o del bambino di conferire vita alle bambole. Cfr. S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 302-303.

¹² R. Barthes, cit., p. 96.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cf. *Ibid.*



momento che all'epoca delle *purghe* staliniane chiunque possedesse immagini di nemici e cospiratori dello Stato diveniva egli stesso tale. L'osservatore, in questo caso, non solo assiste all'è *stato* di individui morti di morte violenta – come in Roland Barthes che contemplava la foto del giovane Lewis Payne – ma anche al macabro occultamento dei loro cadaveri dietro dense pennellate di colore nero; un occultamento a volte talmente frettoloso da tradursi in segni degni della migliore tradizione informale, come per il volto di D. Abidova, oppure così minuzioso da ricoprire esclusivamente l'intera area racchiusa dal perimetro dei visi. La fotografia assume così una valenza animista da bambola voodoo, sebbene ciò che viene restituito non è una bambola infilzata da spilli, ma il referente stesso ferito a morte, trafitto con segni "figurati" che possono raggiungere la stessa cruenza e profondità di una ferita reale.

Esattamente come nelle fotografie *post mortem*,¹⁵ che appaiono raccapriccianti quando si viene a scoprire che hanno per soggetto dei defunti e ancor di più quando mimano la vita con pose goffe e innaturali, i foto-ritocchi d'epoca staliniana turbano la sensibilità dello spettatore quando vengono percepiti come occultamenti di cadaveri, e tanto più grossolani sono gli espedienti adottati per celarli, tanto più urtante sarà il risultato finale. Macchie di inchiostro, graffi, incisioni, abrasioni, segni di matita o di pennellate per l'occasione assumono lo status di ferite aperte e difficilmente rimarginabili.¹⁶

Gli interventi di seconda mano sulla fotografia, vandalici o meno, possono essere gravidi di conseguenze-significazioni sia per il fruitore occasionale sia per lo studioso. Ritoccare una fotografia pittoricamente, ritagliarla per comporre collage, manipolarla al computer o in fase di stampa, non comporta necessariamente l'insorgere di effetti destabilizzanti o urtanti; almeno sino a quando non vi si intervenga al solo fine di ferirne e lacerarne la superficie.

¹⁵ Per fotografia *post mortem* o *memento mori* si intende una pratica fotografica molto in voga nella seconda metà del XIX secolo, ma che prosegue nel XX secolo, consistente nello scattare un'immagine fotografica del defunto.

¹⁶ Tra gli altri autori che si sono avvalsi magistralmente delle enormi potenzialità espressive della ferita fotografica si può ricordare Rudolf Herz, con dei lavori sulla rimozione della memoria storica collettiva che tanto ricordano le toccanti immagini dell'album *Ten Years of Uzbekistan* di Aleksandr Rodchenko; e ancora John Stezaker, Seb Patane, Linda Fregni Nagler e molti altri.



Si veda il caso di Arnulf Rainer, che ritrae il proprio corpo in pose dinamiche e di eccessiva tensione nervosa e muscolare, per poi dilaniarlo con sciabolate di colore, penna e matita. A detta dell'artista l'immagine fotografica non riesce a cogliere a pieno l'estrema tensione di tali evoluzioni fisiche, quindi la integra con la violenza di una pittura segnica e gestuale che, a seguito delle ripetute stoccate di pennello e matita, arriva addirittura in alcuni casi a raggrinzire, lacerare e forare la superficie fotografica. La violenza del gesto non viene insomma stemperata, ma cristallizzata in forme visibili, in ferite che lungi dal rimarginarsi rimangono perennemente aperte. Delle "ferite figurate" che non hanno nulla da invidiare a quelle reali (Gina Pane, Gunter Brus).

In conclusione l'immagine fotografica, oltre a immortalare ciò che le si pone di fronte, si configura anche come interfaccia, tramite cui entrare virtualmente a diretto contatto con la realtà rappresentata. Il corpo fotografico viene trattato quindi come un corpo vero: può essere colorato e acconciato a piacimento, ma non macchiato con sostanze poco nobili, graffiato, lacerato o bruciato in maniera altrettanto disinvolta.

- L'immagine uccisa. Serial vandals e vandali occasionali

Julius von Végh in *Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie* (1915) abbozzava una sommaria distinzione tra i termini "iconoclastia" e "vandalismo". L'iconoclastia si presumeva avesse un movente collettivo, retto da solide seppur discutibili argomentazioni, mentre il vandalismo era un atto di violenza gratuita, frutto esclusivo di barbarie e ignoranza, e spesso ascrivibile a singole personalità. Una bipartizione assai puntuale e chiarificatrice, che in tempi più recenti Dario Gamboni apprezza ma non condivide a pieno.¹⁷ I confini tra i due termini, infatti, sono assai labili e suscettibili di osmosi; basti vedere quegli artisti contemporanei che, pur producendosi in veri e propri atti vandalici, riescono a ricondurli nell'alveo di un'artisticità legittima e accettabile attraverso l'adozione di sapienti stratagemmi.

¹⁷ Cf. D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London 2007, pp. 17-20.



- Art Vandals. Robert Rauschenberg, Asger Jorn, Arnulf Rainer

Le avanguardie storiche avevano poco da spartire con casi concreti di vandalismo e iconoclastia, eppure il loro mito del progresso e dell'originalità le spingeva a imporsi con un impeto violento e travolgente, ad arricchire la retorica dei propri manifesti e proclami con inviti espliciti al vandalismo. Nel manifesto di fondazione del Futurismo (*Le Figaro*, 20 febbraio 1909), per esempio, si legge «è dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo, perché vogliamo liberare questo Paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e antiquari»;¹⁸ e ancora «noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria».¹⁹ Non molto diverso era il tono delle argomentazioni Dadaiste, «c'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere: spazzare, pulire. Senza scopo né progetto alcuno, senza organizzazione: la follia indomabile, la decomposizione. Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia è DADA; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: DADA».²⁰ In verità, però, sia gli uni sia gli altri non sfociarono mai in atti vandalici perpetrati su opere d'arte altrui e del passato; al massimo, in seno alle serate futuriste e dadaiste, aizzavano il pubblico inducendolo allo scontro e alla rissa. Barlumi iconoclasti erano ravvisabili solo nei *ready-made*, in Marcel Duchamp che invitava a usare un Rembrandt come asse da stiro, o che deturpava con dei baffi e una scritta oscena (L.H.O.O.Q.)²¹ una

¹⁸ *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, a cura di LUIGI SCRIVO, Mario Bulzone, Roma, 1968, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964.

²¹ L.H.O.O.Q. = *elle à chaud au cul*, che tradotto in italiano (*lei ha caldo al sedere*) significa *lei è eccitata*.



riproduzione su carta della Gioconda;²² e ancora nell' *Object to be destroyed* di Man Ray (1923) o nel tedesco Willy Baumeister che, etichettato dai nazisti come "artista degenerato", ridicolizzava l'arte di regime disegnando un viso, con tratti ironici e infantili, su una cartolina riprodotte il nudo *Terpsichore* di Adolf Ziegler.

Così i primi esempi compiuti di distruzione di opere d'arte a fini artistici si sedimentarono lungo il solco tracciato dalla tradizione del *ready-made*. Casi emblematici e ben ponderati, che quando chiamavano in causa opere altrui venivano perpetrati non sugli originali, ma su delle loro riproduzioni. Un ulteriore salto di qualità in tale direzione venne compiuto nel 1953 da Robert Rauschenberg, quando chiese a Willem de Kooning di cedergli un disegno da poter cancellare. Un giovanissimo Rauschenberg, già noto per i suoi *White paintings* e che, dopo aver provato a produrre dei lavori ottenuti dalla cancellazione dei propri disegni, realizzò quanto potesse essere più impressiva la cancellazione di un'opera di un altro artista celebre: «if I did the drawing and then erased it, it would go back to nothing so I had to take something that was accepted as art, to use the eraser as a drawing tool. I don't think Bill de Kooning would let anybody else do it now».²³ L'opera di un rinomatissimo esponente dell'Informale statunitense venne così sottoposta per quattro settimane a una radicale azione cancellante, e ricondotta all'originario candore del foglio bianco, salvo la persistenza di alcune minute e sbiaditissime tracce di inchiostro e pastelli. Il tutto venne infine confezionato entro una cornice dorata, con passe-partout bianco e targhetta recante il nome dell'autore, la data di realizzazione e il titolo dell'opera: *Erased de Kooning Drawing* (fig. 6). La portata eccezionale dell'opera venne subito recepita come un attacco

²² Il viso della Gioconda venne deturpato e ridicolizzato non solo da Marcel Duchamp, Malevič la fregiò con due croci rosse nel collage *Eclisse parziale con Monna Lisa* (1914). Salvador Dalì la inserì nel suo *Monumento Imperiale alla Donna-bambina* (1929), mentre nel 1952 ne assunse le sembianze in un montaggio fotografico di Philippe Halsmann. Fernand Leger nel dipinto *Gioconda con chiavi* (1930) l'accostò a un mazzo di chiavi, Robert Rauschenberg l'inserì nel suo *Monna Lisa* (1958), Andy Warhol presentò trenta riproduzioni serigrafiche del suo volto (1963), Jasper Johns l'inserì in *Color Numerals: Figure 7* (1969) e Jean Michelle Basquiat la sfigurò col suo tratto violento e graffiante. Per non parlare di tutte le innumerevoli riproduzioni, estremamente kitsch, su manifesti, pagine di giornali, oggetti, arredamenti e vestiti.

²³ T. Grosman, *Robert Rauschenberg*, «Interview», May 1976.



all'*Espressionismo Astratto* o come puro e semplice atto vandalico, mentre l'artista non vi vedeva altro che un'opera in piena sintonia con la sua poetica d'inizi carriera, votata all'azzeramento dell'immagine e ai monocromi bianchi. Solo più avanti si sarebbe capito che si trattava in realtà di uno dei suoi primi prodotti di sensibilità "new Dada", ovvero un dipinto che assumeva lo status di *ready-made* in quanto prelievo oggettuale, e che l'artista integrava con la propria pittura. Ai fini di un discorso sull'iconoclastia, ecco invece un dipinto la cui eccellenza derivava dal suo essere sorto dalla distruzione di un'altra opera; un'azione assai controversa e pericolosa se emulata, ma legittimata dalla consensualità di de Kooning, artefice della vittima sacrificale.

Le esperienze *New Dada* e *Nouveau Realistes* produssero numerose altre martorizzazioni e distruzioni di *ready-made*, ma niente di tanto radicale quanto la violazione della sacralità di un dipinto operata dall'*Erased de Kooning Drawing. Painting Bitten by a Man* (1961) di Jasper Johns recava l'impronta di un morso su un pannello telato rivestito da un denso strato monocromo di encausto; Jim Dine realizzava un monocromo rosso e vi appendeva un cutter, quasi un invito a tagliare la tela (*Coltello rosso*, 1962); Jean Tinguely, nel giardino interno del MoMa di New York, azionava un'imponente macchina il cui fine ultimo era l'autodistruzione (*Omaggio a New York*, 1960); Arman riduceva a pezzi pianoforti, violini od oggetti di altro tipo; Cesar stritolava e comprimeva in solidi parallelepipedi carcasse di automobili; John Chamberlain schiacciava e assemblava oggetti di vario genere; Christo nascondeva oggetti e edifici rivestendoli con teli e corde. E ancora Gustav Metzger galvanizzava alcuni suoi contemporanei con opere destinate all'autodistruzione e soprattutto con la retorica dei suoi *Auto-Destructive Art Manifesto* (1959) e *Destruction in Art Symposium* (1966); mentre Pete Townshend, suo allievo all'Ealing Art College di Londra e chitarrista dei *The Who*, con la rituale distruzione a fine concerto della propria chitarra, inaugurava le performance ad alto potenziale libidico del rock *made in the Sixties*. Nella galassia del concettuale e di Fluxus spiccavano performance come quella di John Latham, che strappò, masticò e mise in bottiglia alcune pagine di *Arte e Cultura* (1961) di Clement Greenberg, vera e propria bibbia del formalismo modernista; nonché l'ennesima distruzione di strumenti musicali e oggetti vari (George Maciunas).

Erased de Kooning Drawing non fu però un caso unico nel suo genere; a esso



seguirono altri esempi del fare pittura e arte a partire da opere altrui, come testimoniano alcuni lavori di Asger Jorn, databili al suo ultimo periodo situazionista (1957-1961) e al 1962. Opere realizzate dipingendo su dipinti acquistati al mercato delle pulci; in prevalenza ritratti a cui l'artista conferiva una fisionomia grottesca, ma anche scene di genere e paesaggi stravolti con un fare pittorico all'insegna del kitsch.

Di tutt'altra specie invece sono state le *Übermalung* (Sovrapitture) e gli interventi pittorici su foto di Arnulf Rainer, che di fronte al dilemma se cancellare un'opera propria o altrui optava per la prima soluzione, quella che Rauschenberg aveva scartato poiché percepita come un vicolo cieco. Egli non si accaniva su prelievi oggettuali di ascendenza "nouveau realiste", ma su fotografie, disegni e dipinti realizzati di proprio pugno e poi trattati alla stregua di *ready-made* da pasticciare. Li attraversava con violente sferzate di pennello e matita, nei migliori dei casi ripetute così tante volte da raggrinzire e lacerare la superficie. Un agire che non passava certo inosservato, poiché praticato direttamente su fotografie, disegni e dipinti – non su letti, animali imbalsamati e quant'altro – e che Rainer rendeva intrigante grazie all'adozione di un doppio registro stilistico (fotografia-pittura, pittura-sovrappittura), come se sulle sue opere fossero intervenute due personalità distinte e separate. Arnulf Rainer, inoltre, realizzò delle sovrappitture su riproduzioni fotografiche di opere d'arte altrui; nel 1961 fu arrestato per aver danneggiato con della pittura una stampa dell'artista Helga Pape e nel 1994 rinvenne nel proprio studio, presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, ben venticinque delle sue opere danneggiate con del colore da anonimi (una vicenda controversa in cui non è mai stata chiarita sino in fondo la complicità o estraneità ai fatti dell'artista).

- Art Vandals a cavallo tra vecchio e nuovo millennio

I due decenni a cavallo tra vecchio e nuovo millennio hanno registrato un incremento esponenziale di studi e poetiche iconoclastiche. Hanno avuto successo la mostra *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (2002), curata da Bruno Latour e Peter Weibel, e la pubblicazione di testi eterodossi, uno tra tutti *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution* (1997), di Dario Gamboni. Tra gli artisti i fratelli Jake e Dinos Chapman



si sono collocati lungo la scia delle sovrappinture di Asger Jorn, ma ne hanno alzato il tiro ricorrendo a opere di personaggi altisonanti. Nella serie *Insult to Injury* del 2003 sono intervenuti pittoricamente su incisioni di Francisco Goya tratte dalla celebre serie *I disastri della guerra*, ben ottanta stampe realizzate nel 1937 dalle lastre originali dell'artista. Le atrocità qui esposte convivono a meraviglia con l'immaginario apocalittico dei Chapman, che vi praticano dei defacciamenti in piena regola attraverso inserti pittorici – tanto grotteschi quanto psicotici – di visi di clown e mostri, conferendo all'insieme un aspetto in bilico tra l'ironico e il demoniaco. Seppure il potenziale dissacratorio di un simile agire sia elevato, esso non lede affatto le opere di Goya, poiché praticato su delle stampe, ovvero su opere tecnicamente riproducibili.²⁴ Di tutt'altra tipologia è invece l'irriverenza della serie *If Hitler had been a hippy how happy would we be* del 2008, ovvero «come saremmo stati felici se Hitler fosse stato un hippy», in cui Jake e Dinos ritoccano paesaggi e composizioni floreali dell'infausto aspirante artista inserendovi arcobaleni, decorazioni psichedeliche e tripudi di fiori. Un esempio di vandalismo a fini artistici che in questo caso non suscita alcuno sgomento poiché scimmiotta il personaggio di Hitler.

L'artista Felix Gmelin si è invece imposto con la mostra itinerante *Art Vandals*, in cui sono stati rispolverati in chiave ironica e riprodotti in manufatti pittorici, scultorei e stampe, alcuni controversi casi di vandalismo. Dall'*Erased de Kooning Drawing* di Robert Rauschenberg agli interventi di Tony Shafrazi su *Guernica* di Picasso e di Aleksandr Brener su *Suprematismus* di Malevič. E ancora la scultura-doughnut di Robert Gober, morsa per errore da Ed Brezezinski durante un vernissage; l'anonimo quadro astratto – poi rivelatosi un Victor Vasarely – acquistato e ridipinto da un certo Erik Dietman, l'inchiostro nero versato da Mark Bridger in *Away from the Flock* di Damien Hirst, e molto altro.

Christian Capurro, dal canto suo, ha elevato il gesto del cancellare a proprio medium d'elezione; il suo *Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette* consiste per esempio in una copia di *Vogue Hommes* (settembre 1986, #92) composta da 246 pagine sbiancate con gomma per cancellare.

Stefano Arienti si è prodotto in stampe di diapositive graffiate e nel meticoloso

²⁴ Da ricordare, inoltre, gli interventi pittorici su alcune incisioni della serie *Los Caprichos* di Goya.



defacciamento con della gomma per cancellare di un poster ritraente Marilyn Monroe; e ancora libri e dischi traforati, giornali accartocciati, tappeti sottoposti a bagni di colore al fine di cancellare i pattern ivi disegnati, e altre simili azioni cancellanti.

Nicola Samorì ha sistematicamente perpetrato l'atto del cancellare e distruggere su immagini da lui stesso dipinte.

Peter Schuyff (dal 2000) ha sovrapposto a dipinti e disegni, acquistati nei mercati delle pulci, quei pattern geometrici che lo avevano portato alla ribalta negli anni Ottanta.

Eric Rondepierre ha selezionato diapositive, pellicole fotografiche e cinematografiche danneggiate dal tempo e dall'usura, dalla cui stampa ha ottenuto immagini che sembrano corrose e deformate da oscure azioni virali.

Max Dean ha creato un robot (*As Yet Untitled*, esposto alla 49° Biennale d'Arte di Venezia) che estrae foto da uno schedario per poi mostrarle al pubblico; un pubblico che, tramite un'opportuna interfaccia, può decidere se indirizzarle allo schedario di provenienza o a una macchina tritacarta.

Eva e Franco Mattes, tra il 28 luglio 1995 e il 29 luglio 1997, hanno prelevato in diversi musei frammenti di opere di Alberto Burri, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jeff Koons, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Vasilij Kandinskij, per poi esporli in bacheca alla Postmasters Gallery di New York (*Stolen Pieces*, 2010).

Orhan Kipcak e Reinhard Urban, lavorando sul famigerato videogioco *Doom* (Id Software, 1993), ne hanno realizzato una versione modificata (*Ars Doom*, 1995), che permette ai giocatori, immersi nei panni di famosi artisti come Arnulf Rainer, Joseph Beuys, Nam June Paik e Jeff Koons, di sfregiare con pennelli e vernice spray le opere esposte in un museo, nonché di uccidere gli artisti che vi si aggirano.

Ai Weiwei ha ridotto in frantumi, ricoperto di pittura o ridipinto con la scritta Coca Cola antichi vasi cinesi.

Cyprien Gaillard, agendo su grande scala, ha creato una sequenza di imponenti esplosioni di colore attorno a un edificio di 132 piani e prossimo alla demolizione (*Color Like No Other*, 2007, spot pubblicitario della Sony Bravia LCD Tv); ha realizzato diverse opere video in cui il paesaggio viene fagocitato e celato alla visione dall'emissione esponenziale di fumo bianco (la serie *Real Remnants of*



Fictive Wars), o aventi come momento culminante la distruzione attraverso dinamite di infausti edifici modernisti. Edifici dalle cui rovine l'artista ha prelevato cimeli (la scultura in bronzo *Le canard de Beaugrenelle*) o detriti con cui realizzare strade di ghiaia (*La grande allée du Château de Oiron*, 2008) e sculture (l'obelisco *Cenotaph to 12 Riverford Road, Pollokshaw, Glasgow*, 2008). Riducendo la scala d'intervento, Gaillard ha usurpato con della pittura anonimi paesaggi del XVIII e XIX secolo, ha esposto brandelli di vecchie cartoline e ha inserito grattacieli – previa calcografia – nei paesaggi idilliaci di alcune incisioni olandesi del XVII secolo. In ultimo, la street art ha prodotto e continua a produrre spunti intriganti, come la cartellonistica pubblicitaria di moda che Princess Hijab ricopre di nero con veli e burqa dipinti, e l'onnipresente Banksy di cui si possono ricordare dipinti e stampe *detournati* con stencil e trompe-l'oeil, nonché una sua celebre *Girl with balloon* che si è autodistrutta dopo essere stata venduta a un'asta di Sotheby's.

- L'immagine rianimata. Dialogare e scontrarsi con le immagini

Alla domanda se le immagini – opere d'arte o meno – possano rappresentare una potenziale minaccia per l'osservatore tale da indurlo all'atto vandalico, David Freedberg ha cercato di dare una risposta nel suo *Il potere delle immagini* (1989), giungendo alla conclusione che l'esecutore del deprecabile gesto – a meno che non intervenga esclusivamente per guadagnarsi una certa notorietà – agisce poiché si sente in qualche modo effettivamente offeso e aggredito dall'immagine stessa.²⁵ Si vedano gli atti vandalici compiuti per motivi politici, etici o ideologici, come la *Venere Rokeby* di Diego Velázquez aggredita con un temperino dalla suffraggetta Mary Richardson (National Gallery, Londra 1914), la *Woman Chair* di Allen Jones danneggiata al viso con dell'acido da una femminista, o il ritratto del serial killer Myra di Marcus Harvey fatto oggetto di lancio di inchiostro e uova in occasione della mostra *Sensation* alla Royal Academy of Arts di Londra (1997). Segue una lunga lista di artisti frustrati e "incompresi" che approdano a un ultimo, disperato gesto di autorealizzazione sfregiando opere altrui di indubbia fama, o di individui che offesi dal presunto nonsense di certa arte contemporanea la usurpano come

²⁵ Cf. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993, p. 601.



meglio credono. Se poi è l'opera stessa a invocare la propria distruzione, che dire, la provocazione è servita. L'opera di Man Ray dal titolo *Object to be Destroyed* (1923) venne effettivamente distrutta nel 1957 da un gruppo di studenti contestatari durante un'esposizione di opere Dada a Parigi; mentre il titolo *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* – opera di Barnett Newman esposta alla Nationalgalerie di Berlino – è stato interpretato da un aspirante artista della prima ora come un invito esplicito ad aggredire l'opera.²⁶

- Immagini percepite come "cosa viva"

Interrogandosi su cosa possa indurre l'osservatore all'atto vandalico, risposte ancora più singolari emergono dagli studi sulla "psicologia del turista". Stando a Graziella Magherini, psichiatra responsabile del Servizio per la salute mentale dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze, a volte turisti particolarmente sensibili o vulnerabili, in preda a un inatteso e soverchiante rapimento dei sensi, vengono sopraffatti da incommensurabile piacere, disagio e vero e proprio malessere fisico, producendosi in comportamenti tra lo psicotico e il vandalico. Tra i pazienti ivi ricoverati ecco per esempio il signor Franz, in visita alla Galleria degli Uffizi, provare «gioia e panico, i quadri gli si muovono davanti e intorno, in un continuo invito a possederli, respirano come esseri viventi»;²⁷ Kamil si sente letteralmente uscire da sé;²⁸ Lumir invece, durante una visita alle catacombe dei Cappuccini di Palermo, teme di essere perseguitato dalle mummie lì esposte.²⁹ "Sindrome di Stendhal" è l'espressione tramite cui sono etichettate simili esperienze, poiché una delle prime e più note cronache in materia fu fornita appunto dall'omonimo scrittore francese nel suo diario di viaggio *Rome, Naples et Florence* (1817), che, in visita alla Basilica di Santa Croce in Firenze, così narra: «Ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle

²⁶ Cf. D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London, 2007, pp. 206-211.

²⁷ G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1995, p. 67.

²⁸ *Ivi*, p. 73.

²⁹ *Ivi*, p. 82.



arti e dai sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, ebbi un battito del cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere. Mi sono seduto su una delle panchine di Piazza Santa Croce; ho riletto con delizia quei versi del Foscolo, che tenevo nel mio portafoglio; non vedevo i loro difetti: avevo bisogno della voce di un amico che condividesse la mia emozione».³⁰

L'esperienza estetica, insomma, in certi individui e a determinate condizioni, può tramutarsi in un evento traumatico. Può produrre malessere e comportamenti tra lo psicotico e il vandalico che, a un'analisi attenta, vengono innescati e favoriti dal suo far riemergere traumi personali o stadi dello sviluppo psichico che si ritenevano superati. Il signor Franz citato dalla Magherini³¹ – che in visita agli Uffizi percepisce alcuni dipinti come cosa viva, come mondi in cui entrare fisicamente –, per esempio, è un uomo di buona cultura ma che ha ricevuto un'educazione tanto ferrea e conformista da sopprimere e lasciare irrisolti alcuni elementi della propria emotività. Le opere esposte agli Uffizi, e soprattutto il *Bacco adolescente* del Caravaggio, aprono però una breccia in Franz, risvegliandogli un'intima, ambigua eccitazione che lo fa stare bene e male.³² Le allusioni e gli eufemismi dell'arte, evitando espliciti riferimenti a desideri rimossi, fanno così aggirare le barriere della rimozione al fruitore che, in bilico tra l'ammirazione appassionata e il fanatismo aggressore e vandalico,³³ sembra quasi voler possedere i dipinti, entrarvi dentro.

- Casi non degni d'emulazione: Aleksandr Brener e Tony Shafrazi

L'opera d'arte può essere trattata alla stregua di una cosa viva, che invoca carezze, dialogo e interazione ludica.³⁴ Nell'arte contemporanea vari artisti hanno emulato e forzato tale paradigma, e tra i casi più controversi vi è di sicuro quello di Aleksandr

³⁰ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Laterza, Roma, 1990, p. 171.

³¹ Cf. Magherini, cit., pp. 66-69.

³² Cf. *Ivi*, p. 67.

³³ Cf. *Ibid.*

³⁴ Freedberg, cit., p. 614.



Brener, che il 4 gennaio 1997 disegnò con una bomboletta spray color verde l'effigie del dollaro sul dipinto *Suprematismus* (1921-1927) di Malevič esposto allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Un gesto estremo attraverso cui si intendeva denunciare il tradimento degli ideali di Malevič, ovvero la sistematica trasformazione del suo *mondo della non-oggettività* in oggetti dal valore di mercato strabiliante. Giancarlo Politi, direttore di «Flash Art», ha tenacemente difeso il gesto di Brener: «Brener non è un teppista, ma un artista trasgressivo e di forte personalità, così come artista trasgressivo e di grande personalità era Malevič ai suoi tempi. Brener non voleva distruggere Malevič, bensì creare un'opera ben più significativa di quella di Malevič, cioè con un valore estetico aggiunto [...]. L'opera di Malevič la conosciamo tutti, io ora vorrei vedere l'opera nuova di Brener»;³⁵ e ancora: «lo dico che Brener è più importante di Kazimir Malevič: perché la vita è sempre meglio della morte, perché la primavera che genera sogni temerari è più stimolante dell'estate arida o dell'autunno languido [...]. Difendo il gesto di Aleksandr Brener perché è energia pulsante, perché opera la respirazione bocca a bocca a un'opera morta, quale è ogni opera dell'arte e della cultura sedimentata nella nostra memoria, nelle nostre coscienze e dentro i nostri libri».³⁶ Ma si rifletta sui potenziali danni irreversibili di una simile azione e sulle terribili conseguenze che comporterebbe il sorgere di un'arte vandalica; nel valutare ciò, lo stesso Politi ridimensiona la sua posizione e frena il suo slancio affermando: «Di Brener ne basta uno».³⁷

Aleksandr Brener è stato uno dei molti artisti che nella Russia post-comunista degli anni Novanta si trovò a brancolare in un Paese privo di strutture e istituzioni atte a promuovere e incentivare l'arte contemporanea; un'esponente della cosiddetta "tusovka",³⁸ di quel magma caotico di personalità che hanno cercato di erigere dal nulla un nuovo sistema dell'arte credibile e sostenibile. Ecco una sua dichiarazione in merito: «L'artista russo è quello che cerca di parlare con tutti. Non si tratta di

³⁵ G. Politi, *Liberate Brener dal carcere*, «Flash Art», 202, febbraio-marzo 1997, p. 59.

³⁶ F. Bonami, H. Kontova, G. Politi, *Sono per un'ideologia dell'arte contemporanea*, «Flash Art», 203, aprile-maggio 1997, p. 70.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ G. Maraniello (a cura di), *Arte in Europa 1990-2000*, Skira, Milano, 2002, p. 161.



pathos, ma è una posizione obbligata. In Russia non ci sono istituzioni culturali, non c'è ambiente. Non ci sono strutture che fanno funzionare l'arte convenzionale come in Occidente. Però nel mio lavoro cerco di ragionare sulle convenzioni stesse dell'arte contemporanea, quindi cerco di parlare con un pubblico molto ampio. Mi vedo come un artista sociale». ³⁹ Dalla claustrofobia e l'atrofia scaturiva quindi il cosiddetto *actionism* moscovita, Anatolij Osmolovskij, in collaborazione con il gruppo *Commissione non Governativa di Controllo*, commemorava il trentesimo anniversario del maggio parigino erigendo con le proprie opere una barricata che bloccava una delle vie centrali di Mosca; in più occasioni, Oleg Kulik, nudo e al guinzaglio, recitava la parte del cane aggredendo chiunque gli si avvicinasse; Aleksandr Brener si produceva in una lunga lista di azioni iconoclaste o comunque provocatorie: distruggeva l'installazione esposta dall'artista Wenda Gu alla collettiva *Interpol* (Fargfabriken Centre for Contemporary Art di Stoccolma, 1996), imbrattava con la scritta "Demolish neoliberalist multiculturalist art system now" il megaschermo predisposto per la conferenza inaugurale di *Manifesta I* (Rotterdam, 1996) e disegnava l'effigie del dollaro su un Malevič (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997). Brener, paladino della Russia post-sovietica, si è imposto sempre più come un fermo oppositore del nuovo imperialismo economico e culturale dell'Occidente, mettendone in luce ipocrisie e cattiva coscienza; molte sue performance-sabotaggio non sono quindi da interpretare come atti vandalici fini a se stessi. Per esempio, *Interpol* – progetto espositivo con cui il curatore svedese Jan Aman e il russo Victor Misiano intendevano instaurare un dialogo e una proficua collaborazione tra le personalità artistiche che si erano formate durante l'ultimo decennio della Guerra fredda – agli occhi di alcuni esponenti della ex-fazione comunista era culminato in un ennesimo atto di prevaricazione del blocco occidentale, e si concluse (durante il vernissage) con la distruzione, da parte di Aleksandr Brener e Oleg Kulik, dell'opera maggiormente incriminata. Si trattava dell'imponente installazione dell'artista Wenda Gu (nato a Shanghai ma statunitense d'adozione), ovvero di un lungo corridoio realizzato con capelli umani imprigionati in teli trasparenti e, stando all'opinione del collettivo sloveno IRWIN Group, «posto nel bel mezzo della sala senza la benché minima accondiscendenza

³⁹ Bonami, Kontova, Politi, cit.



per le altre opere ivi esposte». ⁴⁰ Ritornando alla controversa effigie del dollaro disegnata sul dipinto di Malevič, Brener intendeva risvegliare il potenziale originario ma oramai assopito dell'opera maleviciana, ovvero la sua intima essenza spirituale che non può essere tradotta in valore di mercato. Kazimir Malevič, infatti, trattava le proprie opere alla stregua di icone sacre, di immagini prototipiche che facessero da ponte tra l'osservatore e una dimensione altra, quella del mondo della non-oggettività. ⁴¹ Come le tele realizzate da Mark Rothko per la *Rothko Chapel* (Houston, Texas), quelle di Malevič necessitavano di un trattamento del tutto particolare: non si prestavano affatto volentieri alle regole di mercato, o all'essere trattate alla stregua di meri oggetti da museo. Il clamoroso gesto di Brener intendeva quindi portare sulle prime pagine dei giornali un simile argomento, un po' come fece Tony Shafrazi negli anni del conflitto vietnamita scrivendo *Kill Lies All* su *Guernica* di Picasso (Museum of Modern Art, New York, 1974). Un'azione con cui il noto gallerista newyorkese, allora artista, intendeva risvegliare nella coscienza degli osservatori sia l'orrore veicolato dal dipinto (quello della strage dell'omonima cittadina basca perpetuata dall'aviazione tedesca in appoggio alle truppe del generale Franco), sia quello di cui gli spettatori erano testimoni quotidianamente di fronte alle immagini televisive del conflitto vietnamita («I was giving it a voice – and by giving it a voice, I was waking it up to scream across the front page of the world»). ⁴² Aleksandr Brener e Tony Shafrazi, parafrasando Giancarlo Politi, hanno operato la respirazione bocca a bocca a opere che avevano smarrito l'originario slancio, e hanno agito con piena cognizione di causa e di effetto. Il risultato finale, però, non vale l'azione, non è all'altezza delle opere vandalizzate; ci si augura quindi che, una volta per tutte, simili episodi non si ripetano, anche se, come è opportuno ricordare, la vernice adoperata sulle opere coinvolte è stata rimossa senza arrecare

⁴⁰ E. Cufer, G. Dordevic, IRWIN Group, *The letter of support*, 11 febbraio 1997, <http://www.ljudmila.org/~vuk/nettime/zkp4/69.htm>

⁴¹ «Io sono partito dal concetto che tutto esisteva come nulla fino a che non intervenne l'uomo con tutte le sue idee e i suoi tentativi di conoscere il mondo, creando in tal modo una vita condizionata costantemente dal problema del che cosa». K. Malevič, *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività*, De Donato, Bari, 1969, p. 92. Per "mondo della non-oggettività" Malevič intendeva questo nulla originario, un grado zero verso cui indirizzare le pratiche riduzionistiche della pittura Suprematista.

⁴² O. Wilson, *Tony Shafrazi, Interview*, June 2009.



danni irreversibili.

Da ricordare, infine, sono gli interventi rianimatori relativamente meno traumatici dei cinesi Yuan Cai e Jian Jun Xi, che, di fronte a opere che rivendicavano un certo valore d'uso, come *My bed* di Tracey Emin e una riproduzione dell'orinatoio capovolto di Marcel Duchamp (*Fontaine, 1917*), le hanno letteralmente usate. Nel primo caso si sono parzialmente denudati, per poi lanciarsi sul letto della Emin e improvvisare una lotta armata di cuscini (*Turner Prize show, Tate Britain, Londra, 1999*), mentre nel secondo caso hanno urinato nell'orinatoio di Duchamp (*Tate Modern, Londra, 2000*).⁴³

BIBLIOGRAFIA

- T. Abu Qurrah, *La difesa delle icone. Trattato sulla venerazione delle immagini*, Jaca Book, Milano, 1995.
- R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 2003.
- D. Batchelor, *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Mondadori, Milano, 2001.
- A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Marietti, Milano, 2009.
- M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari 2006.
- D. Birnbaum, *The Art of Destruction*, «Frieze», Issue 35 June-August 1997.
- A. Bonakov, *Kazimir S. Malevič. Scritti*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- F. Bonami, H. Kontova, G. Politi, *Sono per un'ideologia dell'arte contemporanea*, «Flash Art», 203, aprile-maggio 1997.
- N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004.
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010.
- M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvechi, Roma, 1998.
- B. Dillon, *The revelation of erasure*, «Tate etc», 8, Autumn 2006.

⁴³Nel 1964 Pierre Pinoncelli si esprime in maniera ancora più eclatante, dopo aver urinato nell'orinatoio capovolto di Marchel Duchamp lo percosse con un martello.



- G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1990 .
- P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, Alba (Cuneo), 1996.
- M. Faber (a cura di), *Brus Günter. Nervous stillness on the horizon*, Actar e MACBA, Barcelona, 2005.
- P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 2002.
- S. Ford, *The Situationist International. A User's Guide*, Black Dog, London, 2005.
- H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006.
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993.
- S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- D. Gamboni, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Reaktion books, Londra, 2007.
- E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano,, 2009.
- V. Groebner, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York 2004.
- T. Grosman, *Robert Rauschenberg*, «Interview», May 1976.
- V. Katz, *A gentle iconoclasm*, «Tate etc», 8, Autumn 2006.
- F. A. Khaled, *L'iconoclastia islamica come controllo del sacro*, «Lettera Internazionale», 76, Il trimestre 2003.
- D. King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Metropolitan Books, New York, 1997.
- G. J. Kocken, *Defacing*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, 2007.
- R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007.
- R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 1996.
- R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Mondadori, Milano, 2002.
- B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion, and art*, MIT, Cambridge, 2002.
- G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1995.
- K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di Gabriella Di Milla, Abscondita, Milano, 2000.



- K. Malevič, *Suprematismo: Il mondo della non-oggettività*, De Donato, Bari, 1969.
- G. Maraniello (a cura di), *Arte in Europa 1990-2000*, Skira, Milano, 2002.
- G. Marianello, *A proposito del "Caso Brener"*, «Flash Art», 203, aprile-maggio 1997.
- C. Marra, *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Clueb, Bologna, 2002.
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1983.
- M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- G. Politi, *Difendo sempre più Aleksandr Brener*, «Flash Art», 203, aprile-maggio 1997.
- G. Politi, *Guerre culturali. Est e Ovest a confronto*, «Flash Art», 199, estate 1996.
- G. Politi, *Liberate dal carcere Aleksandr Brener*, «Flash Art», 202, febbraio-marzo 1997.
- A. Sokolov, *Aleksandr Brener. Cronistoria di un processo all'arte*, «Flash Art», 203, aprile-maggio 1997.
- W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica vol. 2. L'estetica medievale*, Einaudi, Torino, 1979.
- P. Weiermair (a cura di), *Rainer Arnulf. Retrospectiva 1948-2000*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 2001.
- O. Wilson, *Tony Shafrazi*, «Interview», June 2009.
- J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.
- I. Zabel, *We and the others*, «Moscow Art Magazine», 22, 1998.

SITOGRAFIA

- E. Cufer, G. Dordevic, IRWIN Group, *The letter of support*, 11 febbraio 1997, <http://www.ljudmila.org/~vuk/nettime/zkp4/69.htm>