

Martina Silvi

La tassidermia e l'uso dei corpi senza vita nell'arte contemporanea¹

Roadkill Coat (2000) è il titolo di un'opera-oggetto del duo francese Art Orienté Objet (AOO) – un cappotto realizzato con pelli di animali trovate morte² ai bordi delle strade – e del video che racconta la sua realizzazione, che fa opera a sé. Il video³ si apre con un primo piano di un ramo carico di fiori dal rosa squillante, sul quale appare in sovrapposizione il nome del duo, seguito dal titolo dell'opera. La musica che, lenta e ripetitiva, accompagna i cinque minuti di video, ci porta dal ramo di fiori all'interno dell'abitacolo di un'automobile che percorre strade circondate da paesaggi campestri; a queste immagini si alternano quelle di animali in cattività. Le scene iniziano poi ad avvicinarsi con un ritmo più serrato e la telecamera si concentra sui bordi delle strade, dove compaiono corpi di animali morte; assistiamo alla raccolta e allo scuoiamento dei corpi trovati in strada.

Alle crude immagini del lavoro sui corpi segue una scena in cui

1 Questo articolo è una rivisitazione di un capitolo della mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte (2021) dal titolo *Le altre animali nell'opera di Art Orienté Objet*. In questo lavoro, attraversando l'opera del duo francese Art Orienté Objet, ho indagato la rappresentazione scultorea e fotografica delle altre animali, l'uso dei loro corpi senza vita e la loro presenza in performance artistiche multispecie.

2 Ho voluto cancellare l'universale maschile dallo spazio di questo testo: ho impiegato il femminile universale non per rovesciare il paradigma in ottica binaria ma per attraversare in diagonale il campo – come le amazzoni in battaglia –, perché il femminile, pur se usato come termine generale, non ha lo stesso portato di universalità che la cultura occidentale accorda al maschile. Non credo sia una soluzione linguistica soddisfacente e definitiva, ma non cercavo una soluzione quanto piuttosto una pratica di sperimentazione e di disturbo della lingua patriarcale, una tra le tante che attraverso. Per riferirmi a – e relazionarmi con – le altre animali ho scelto, appunto, di usare questa espressione preferendola a quella – più diffusa – di *animali non umane*. Riprendo il termine da Ralph R. Acampora: della sua riflessione mi ha particolarmente convinta la considerazione che, nonostante *altre animali* mantenga il dualismo disegnato dalla linea di specie, tale espressione «consenta di identificare chi scrive o parla come animale». Acampora declina il termine al maschile, in questo testo invece lo declino al femminile: non in un'ottica di sessualizzazione o femminilizzazione del non umano, ma semplicemente per uniformità con l'uso generalizzato del femminile; se avessi mantenuto il maschile solo per le altre animali avrei rinforzato la linea di specie che – al contrario – voglio sovvertire. Cfr. Ralph R. Acampora, «Riferirsi a – e relazionarsi con – gli altri animali», trad. it. di L. Carli e M. Filippi, in «Liberazioni», n. 40, marzo 2020, pp. 6-8.

3 Art Orienté Objet, *Roadkill Coat*, 2000, <https://vimeo.com/390564045>.

vediamo l'artista – Marion Laval-Jeantet (MLJ) – di spalle, mentre cammina con indosso un lungo e bizzarro cappotto di pelliccia: il *Roadkill Coat* non nasconde le tracce dei corpi con cui è stato composto, al contrario, le pellicce delle varie animali si evidenziano contrapponendosi l'una con l'altra e diverse code e zampe penzolano dalla superficie dell'indumento. In chiusura, la telecamera segue MLJ, con indosso il cappotto, e Benoît Mangin – il compagno con cui condivide l'esperienza artistica di AOO – di spalle, in una passeggiata per le vie cittadine in cui l'indumento dell'artista attira gli sguardi curiosi delle passanti. Il cappotto è stato esposto come opera a sé stante, in combinazione con il video o utilizzato durante alcune performance. Quando è esposto, e non indossato, appare più evidente il dettaglio della fodera: l'interno del cappotto è rivestito con un patchwork di tessuti che riportano le immagini delle animali morte sulla strada.

Nel sito di AOO, che presentava i primi anni della produzione artistica del duo, *Roadkill Coat* veniva descritto con queste parole:

Il cappotto è all'incrocio tra la constatazione dell'impoverimento della fauna selvatica e l'abito rituale; metà atto militante, metà atto esistenziale, esso è testimone del desiderio di indossare così tante vittime affinché non scompaiano nell'oblio, e, forse, perché si cristallizzino in un abito feticcio portafortuna⁴.

Questa descrizione introduce alcuni tratti caratteristici dell'opera di AOO: la pratica artistica del duo intreccia il piano militante con quello esistenziale, il posizionamento ecologista con la vicinanza alle pratiche e ai saperi sciamanici. In questi intrecci si situa l'attenzione per ciò che le artiste definiscono *il vivente* e per le soggettività inscritte nell'ambito dell'alterità dal processo di soggettivazione occidentale. La volontà di mettersi in relazione con l'altra porta il duo a rivolgere la loro pratica dell'*empatia* alle altre animali come alle soggettività animalizzate e alle realtà e ai saperi inferiorizzati dal sapere e dalla politica occidentali.

Nel suo trentennale percorso il duo ha indagato diverse forme di relazione con le altre animali: la sperimentazione, la caccia, la domesticazione, l'allevamento intensivo, la clonazione, l'etologia, gli zoo e i parchi naturali, l'estinzione e il rischio di estinzione, la rappresentazione

4 Il sito era supportato dal plugin *Adobe Flash Player* che è stato "spento" dalla casa produttrice allo scoccare del 2021, impedendo così alle utenti di usufruire delle pagine non aggiornate. Attualmente è quindi impossibile visualizzarlo.

mitica e l'interpretazione sciamanica. Le altre animali sono apparse nell'opera di AOO come corpi vivi in presenza, come corpi morti, come materiale biologico, in rappresentazioni scultoree, pittoriche, fotografiche o video. La varietà degli approcci di indagine e delle forme, modalità e supporti in cui trovano espressione opere oggettuali, installazioni e performance – è ciò che rende interessante l'opera del duo e che, nello specifico, ne fa un punto di partenza particolarmente utile e stimolante per riflettere sulla relazione tra arte contemporanea e altre animali.

In *Roadkill Coat*, come detto, la vena sciamanica si interseca e si confonde con il posizionamento ecologista e con l'ampio sguardo critico rivolto sul vivente e sulle relazioni ecosistemiche. Il video che mostra la realizzazione del cappotto, le immagini all'interno della fodera e le zampe e le code che penzolano e disturbano lo sguardo delle passanti sono forse gli elementi che più aiutano a leggere questo piano delle intenzioni del duo e avvicinano quest'opera alla serie fotografica *Roadside* (2011-2012) di Steve Baker. Autore chiave nello sviluppo e nella diffusione di studi all'intersezione tra Animal Studies e storia e la critica d'arte, Baker affianca alla produzione teorica il percorso artistico: la sua opera è principalmente fotografica e ha una forte vena locale, legata ai paesaggi e agli ecosistemi della contea sud-orientale di Norfolk in Inghilterra, dove lo sguardo dell'artista si rivolge in particolare alle tracce dell'assenza e della presenza del non umano. Nella serie *Roadside*, Baker immortalava i corpi senza vita trovati lungo il ciglio della strada; in tutte le fotografie compare un pezzo o l'ombra della bicicletta dalla quale è scattata la fotografia; l'indizio della presenza dell'autore è voluto e pensato come richiamo a un momento particolare, alla perdita di una vita individuale, come un monito al nostro sguardo contro l'indifferenziazione delle vite, e delle morti, delle altre animali. Come *Roadside*, *Roadkill Coat* ferma e porta lo sguardo verso ciò che di solito corre veloce ai bordi del nostro campo visivo, dà rilievo all'esistenza dell'individuo animale e fa del suo corpo un'opera che ne ricorda la vita e la morte.

Il cappotto è stato esposto meno frequentemente del video, secondo MLJ «perché è il cappotto che mostra veramente, fisicamente la presenza, e la presenza animale a volte è inquietante»⁵, ma il carattere perturbante dell'abito non è la sola ragione ad averne resa problematica l'esposizione; anche il carattere eco-sociale dell'opera ha giocato un ruolo importante: alcune delle pelli che compongono il cappotto sono di

animali la cui popolazione va riducendosi o che sono a rischio di estinzione e, per questo, inserite nelle liste della CITES (Convenzione sul commercio internazionale delle specie minacciate di estinzione) che ne regolamentano la movimentazione. Trattandosi di corpi recuperati sul ciglio della strada, AOO non possiede nessun certificato riguardo la loro provenienza, per questa ragione il trasporto internazionale dell'opera è diventato sempre più difficile e a volte impossibile. *Roadkill Coat* potrebbe essere letto, in questo senso, come una mappa cronostorica delle specie a rischio di estinzione e del loro aumento nel corso degli anni, ma anche come un testimone dell'*evoluzione sociale*⁶ della sensibilità rispetto al pericolo vissuto dalle altre animali e dagli ecosistemi. Come ha sottolineato MLJ⁷, l'opera acquista drammaticamente valore con la sparizione delle animali di cui parla e di cui è composta, ma allo stesso tempo tale valore si iscrive in un'accresciuta attenzione alle esistenze animali.

Roadkill Coat iscrive l'opera di AOO nell'ambito del vasto dibattito sull'uso dei corpi senza vita delle altre animali nell'arte contemporanea. L'ampiezza di questo dibattito può essere imputata a due fattori: da un lato la frequenza del ricorso alla tassidermia nell'arte contemporanea, soprattutto in opere che hanno segnato momenti importanti della sua storia o che hanno avuto un grande successo di pubblico e/o critica, dall'altro la straordinaria capacità perturbante di questo supporto, che urta la sensibilità del pubblico e pone queste opere al centro di accese polemiche.

Sebbene già presente in opere dal notevole rilievo storico come *Objet* (1936) di Meret Oppenheim o *Monogram* (1955-1959) di Robert Rauschenberg, la tassidermia sembra vivere una notevole diffusione nell'arte contemporanea a partire dagli anni Novanta: è in questo periodo che questa pratica fa la sua apparizione nella produzione di artiste di grande successo e, in particolare, in opere che diventeranno iconiche del loro percorso. Per fare un esempio emblematico, l'opera di Damien Hirst (1965) – *star* del panorama artistico contemporaneo – presenta un ampio e variegato uso di corpi animali, un uso soggetto a moltiplicazione nella dimensione seriale della sua produzione: nelle opere che espongono corpi e lacerti di corpi immersi in formaldeide – a partire da *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) –, nelle tele monocrome con corpi di farfalla (serie iniziata nel

5 Intervista dell'autrice con MLJ avvenuta su Zoom il 21/03/2021.

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

1989), nei caleidoscopi realizzati con le ali di queste ultime (dal 2001) e nelle tele e nelle sculture la cui monocromia nera è ottenuta con corpi di mosche (dal 2002).

Parimenti illustrativo è l'esempio di Maurizio Cattelan (1960) – altrettanto noto e contestato artista contemporaneo – la cui opera è punteggiata dalla presenza di corpi animali; l'artista italiano ha più volte posto al centro delle sue provocatorie installazioni animali tassidermizzate, soprattutto mammifere e (s)oggetti di domesticazione: molti cavalli e molti asini, uno scoiattolo, alcuni cani, una piramide composta da un asino, un cane, un gatto e un gallo (*Love Saves Life*, 1997), molti piccioni. Nell'opera di Cattelan le altre animali vengono usate con intenti simbolici e antropocentrici, in quanto significanti all'interno di un gioco di citazioni colte e ironiche, come in *Novecento* (1997), notissima installazione nella collezione del Castello di Rivoli, in cui il corpo di un cavallo – le cui zampe sono state allungate durante il processo di tassidermia – è appeso al soffitto e sembra incurvato e stirato dalla forza di gravità, come rappresentazione del secolo breve.

Al di là di queste due *star* del panorama artistico internazionale, numerose altre artiste hanno fatto un uso sistematico, seriale o episodico della tassidermia. Testimoniano la grande diffusione dell'uso di questo supporto artistico l'ampiezza del dibattito teorico che ne è conseguito e la quantità di mostre, eventi e testi a essa dedicati.

Qualche riferimento teorico

La diffusione e il carattere perturbante della tassidermia hanno aperto un ampio dibattito sull'uso di questo supporto nel contesto artistico contemporaneo. Se in ambito accademico (e) anglofono, tale dibattito ruota attorno a un ristretto numero di ricercatrici e artiste, la discussione si fa ben più diffusa e intricata se consideriamo anche le reazioni del pubblico, della critica e della stampa alle opere che espongono corpi animali senza vita. Questi lavori suscitano spesso polemiche e proteste: tra le più note, si pensi alle controversie attorno all'opera *Others* di Cattelan, esposta nel 2011 alla 54^a Biennale di Venezia (riproposizione a più ampia scala di *Tourists*, analoga opera esposta nel 1997 nella stessa sede)⁸ o ad alcune mostre di Hermann Nitsch che espongono lacerti

di altre animali. Il dibattito pubblico è spesso mosso dalle manifestazioni organizzate da associazioni animaliste che si oppongono all'uso dei corpi animali.

Il rifiuto dell'esposizione del corpo animale senza vita da parte di alcune animaliste è solo uno dei punti di vista all'interno del variegato panorama degli approcci animalisti e di quelli antispecicisti all'arte contemporanea: il dibattito critico attorno alla tassidermia presenta diverse letture, letture della complessità del *medium* che si inseriscono in una più ampia riflessione sulla relazione con le altre animali, sul confine e il concetto di specie, sulle diverse forme di dominazione del sistema specista, ossia sulle forme di oppressione simbolica e sulle intricate connessioni tra piano simbolico e materiale.

Nella rete di studi che intrecciano una riflessione sul rapporto con le altre animali e l'arte contemporanea, le produzioni teoriche di Steve Baker e Giovanni Alois risultano sicuramente nodali, soprattutto per la diffusione dei loro lavori, che ne fa uno dei punti di riferimento importanti in questo ambito di ricerca. Nel testo *The Postmodern Animal* del 2000⁹, ormai considerato un classico del dibattito, Steve Baker ha proposto il concetto di *botched taxidermy*, il cui tentativo di traduzione potrebbe essere «tassidermia rabberciata» o «pasticciata». La *botched taxidermy* presenta, secondo Baker, dei caratteri ben definiti: nelle opere ascrivibili a tale definizione il corpo senza vita delle altre animali è esposto e riconoscibile – «si tiene ancora insieme»¹⁰ –, la riconoscibilità dei corpi è, secondo l'autore, fondamentale per «resistere alla loro riduzione a carne indifferenziata»¹¹, per permettere, insomma, alla spettatrice di percepire l'individualità che era una volta di quel corpo e sottrarlo così a uno sguardo indifferenziato e indifferente rispetto al suo essere stato soggettività.

Se il corpo deve essere presente e mantenere una forma identificabile, perché si possa parlare di *botched taxidermy* è necessario, per Baker, che l'opera dia l'impressione che «qualcosa è andato storto con l'animale»¹², che l'intervento artistico sul corpo animale o su una sua parte renda «aspramente visibile»¹³ l'animale stessa. Il corpo animale deve quindi

9 Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, Londra 2008.

10 *Ibidem*, pp. 55-56.

11 *Ibidem*, p. 96.

12 *Ibidem*, pp. 55-56.

13 *Ibidem*, p. 62.

8 Entrambe le installazioni si basavano sull'esposizione di piccioni impagliati.

essere presente, ma la sua deve essere una «unmeaning thereness»¹⁴, un essere-presente che risponde a quello che, per Baker, è il ruolo chiave dell'*animale postmoderno*: resistere sia all'*interpretazione* antropocentrica, ossia all'uso delle altre animali come significanti o simboli, sia alla *mediocrità*¹⁵ e all'indifferenziazione. Due degli esempi di *botched taxidermy* tra i più noti nel dibattito sulla tassidermia nell'arte contemporanea sono le opere di Angela Singer, che interviene sui corpi tassidermizzati di altre animali con materiali che creano un effetto di violenta dissonanza, e la serie *Misfits (Disadattati)* di Thomas Grünfeld (1956), in cui l'artista tedesco compone figure ibride attraverso l'innesto di pezzi di corpi appartenenti a diverse animali.

La riflessione di Baker e il concetto di *botched taxidermy* costituiscono un polo di confronto fondamentale per *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene* di Giovanni Aloï, pubblicato nel 2018¹⁶. In questo testo l'autore, di fronte alla diffusione della tassidermia nell'arte contemporanea, propone – per cartografare questo panorama – «tre approcci, sostanzialmente differenti e ricorrenti al supporto [la tassidermia]: [1] il simbolico, [2] il surrealista e [3] il politico»¹⁷. Le opere che fanno un uso simbolico dei corpi naturalizzati propongono, secondo l'autore, «le classiche tradizioni di rappresentazione basate sull'oggettivazione»¹⁸; meno univoco è il panorama offerto dalle pratiche artistiche influenzate dall'*objet trouvé* surrealista, in cui tale estetica si iscrive talvolta nell'ambito di una riflessione socio-politica sulla relazione con le altre animali; tale riflessione è determinante nell'approccio politico, che poggia su una radicale rimessa in discussione dell'antropocentrismo e delle sue conseguenze socio-culturali. È in quest'ultima categoria che Aloï inserisce la pratica artistica di AOO, insieme a quella di altri artisti come Mark Dion, Marcus Coates, Snæbjörnsdóttir/Wilson.

Aloï contrappone al concetto di *botched taxidermy* quello di *speculative taxidermy*, e afferma:

La tassidermia speculativa non riguarda le nozioni di errore estetico, di mantenimento della forma, o di forma-aperta, o di confusione, ma riguarda

14 *Ibidem*, p. 96.

15 *Ibidem*, p. 82.

16 Giovanni Aloï, *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York 2018.

17 *Ibidem*, p. 21.

18 *Ibidem*.

l'interconnessione, l'intra-azione, la materialità e l'indicalità¹⁹.

Rispetto al concetto proposto da Baker, vengono rifiutati i termini di *botched* e *wrongness*, considerati da Aloï *valori postmoderni* dal carattere normativo, e ripensati l'uso simbolico del corpo animale e la produzione di significato attraverso di esso. Se per Baker il simbolo è intrinsecamente antropocentrico e l'animale postmoderno deve sottrarsi a questo regime di significazione, per Aloï la tassidermia speculativa «fornisce strumenti con cui pensare»²⁰: non testimonia che *qualcosa sia andato storto con l'animale*, come in Baker, ma provoca una più radicale rimessa in discussione ontologica del rapporto con il reale e con l'opera d'arte. La tassidermia speculativa espone le morti animali normalmente invisibilizzate e rende percepibile la materialità dell'opera, mettendo così in crisi il regime della visione:

La tassidermia speculativa funziona come un oggetto-attante il cui impatto è basato sulla sua apertura estetica, la sua irreprensibile materialità e la sua problematica relazione indicale con “il reale”. Essa problematizza inoltre le classiche nozioni di realismo in arte e in filosofia attraverso un focus sulle superfici degli oggetti artistici ed è profondamente immersa nelle contraddizioni che caratterizzano l'ultimo stadio critico dell'Antropocene: l'ascesa della realtà virtuale, la crescita della instabilità socio-finanziaria globale e la proliferazione di narrazioni eco-catastrofiche²¹.

L'analisi material-semiotica dell'opera d'arte proposta da Aloï permette di individuare il potenziale di *mobilità ontologica* delle opere di tassidermia speculativa, la capacità di tali lavori di mettere in evidenza – e in discussione – la relazione con le altre animali e, allo stesso tempo, l'indissolubile intreccio tra il piano materiale e il regime di rappresentazione alla base della produzione artistica. Il lavoro di Aloï è significativamente influenzato dalle ricerche di Nicole Shukin che, in *Animal Capital*²², mostra come il piano materiale e quello simbolico siano intrinsecamente annodati nell'«anello tautologico del capitale animale»²³:

19 *Ibidem*, p. 25.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p. 139.

22 Nicole Shukin, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2009.

23 *Ibidem*, p. 16. Dove sia “animale” che “capitale”, nell'analisi di Shukin, risuonano nella comune genealogia al punto da poter diventare sinonimi.

l'analisi intrecciata di questi due piani rivela la materialità oscurata della rappresentazione, della fotografia e delle tecnologie digitali.

Entrambi i concetti di *botched* e *speculative taxidermy* costituiscono strumenti molto utili per pensare l'uso dei corpi senza vita nell'arte contemporanea. La riflessione di Aloï, molto più recente della prima formulazione del concetto da parte di Baker, è particolarmente interessante per il suo radicamento in un approccio che tiene conto delle teorie postumane e delle letture storico-critiche e material-semiotiche dell'epoca in cui viviamo e per la conseguente apertura a una interconnessione e intra-azione multispecie. Il concetto di *botched taxidermy*, a sua volta, costituisce una premessa importante, non solo cronologica ma anche teorica, per lo sviluppo della ricerca di Aloï, e del dibattito in cui si inseriscono i due autori, per la problematizzazione del processo di significazione e di rappresentazione che offre. Con questi nuovi mezzi di analisi è ora possibile tornare a guardare, forse da una prospettiva nuova, alcune opere che presentano animali tassidermizzati e rendere più complesso, meno liscio, il quadro delle polemiche che hanno suscitato.

Esporre il sistema

Nelle sale della Galleria Nazionale di Roma, nel molto discusso allestimento curato da Cristiana Collu, l'apparato esplicativo delle opere è ridotto al minimo: oltre ai pannelli di introduzione alle mostre che precedono i vari percorsi espositivi, sui muri del museo appaiono solo stringate didascalie in cui non è lasciato spazio neanche alla descrizione dei materiali dell'opera. Nella mia ultima visita alla Galleria (marzo 2021), sono rimasta particolarmente colpita da un'eccezione a questa regola; in una sala, che presentava una sola opera, l'occhio era improvvisamente catturato dalla lunghezza della didascalia a essa dedicata:

Berlinde De Bruyckere, *We are all Flesh (Istanbul)*, 2011-2012. Courtesy GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana. Nelle opere qui esposte, l'artista indaga il dolore ed intende dimostrare come la sofferenza e l'orrore della violenza accumulino sia umani che animali. Le parti equine utilizzate provengono da scarti di macello. Nessun animale è stato ucciso per la realizzazione di questi lavori.

L'opera presenta due carcasse di cavalli sospese al soffitto per una zampa con uno spesso laccio nero; lontano dalla compostezza dell'animale in *Novecento* di Cattelan, la fisionomia dei corpi è qui scomposta ed entrambe le figure mancano della testa. Tale scompostezza è la cifra dei numerosi lavori di De Bruyckere con corpi animali: figlia di un macellaio, l'artista belga è molto nota per le opere in cui modifica, scompone e ricomponde le pelli animali per realizzare installazioni e sculture di forte impatto.

Nell'opera di De Bruyckere è evidente che *qualcosa è andato storto con l'animale*, ed è proprio questa stortura a rendere stridente la presenza materica del corpo animale. Tuttavia, nelle sale che espongono dipinti realizzati con pennelli o colori di derivazione animale, o fotografie sviluppate grazie a gelatine animali o opere che raffigurano la caccia e l'uso in guerra delle altre animali, i muri della Galleria Nazionale tacciono: la violenza sulle altre animali, quando è ben inserita nella norma tanto da essere occultata, non esiste. Ciò che rende perturbante l'opera e necessaria la didascalia per *We are all Flesh (Istanbul)* non è l'uso di un supporto artistico di origine animale, ma il fatto che la storia materiale di tale supporto non sia dissimulata, che il nesso con la morte di un individuo sia svelato e reso esplicito, che la relazione strumentale con l'alterità animale sia gridata. È questa la forza speculativa individuata da Aloï in alcune opere che usano la tassidermia: la capacità di mettere in discussione la nostra lettura dell'opera e del reale.

Se la Galleria Nazionale di Roma ha deciso di tutelarsi dagli attacchi polemic²⁴ attraverso l'uso della didascalia, nel 1994 il Museo di Storia Naturale di San Diego ha deciso di applicare una politica ben più rigida all'opera *Chloe* (1994) di Nina Katchadourian, rifiutandosi di esporla. Invitata dal museo, Katchadourian aveva realizzato un'opera che entrava in dialogo con le sale piene di teche con *esemplari* di animali impagliate: dentro una vetrina analoga, *Chloe* presenta il corpo tassidermizzato dell'omonima cagnolina, appoggiato su un cuscino, che ricorda l'interno della casa in cui era vissuta, e su un asciugamano simile a quello su cui era solita dormire. L'artista ha trovato il corpo di Chloe presso una tassidermista; una volta contattata la *sua padrona*, le aveva chiesto il permesso di esporla e le aveva domandato informazioni sull'ambiente in cui Chloe era vissuta per riprodurre l'atmosfera

24 Quando la Galleria Nazionale ha riaperto le porte con il nuovo allestimento firmato da Collu, nel 2016, l'esposizione dell'opera di De Bruyckere ha sollevato accesi attacchi da parte di alcune animaliste. Cfr. <https://www.quotidiano.net/animali/animali-gnam-cavalli-1.2675053>.

all'interno della teca. Katchadourian aveva proposto di porre l'opera nella sala del diorama del coyote, ma il Museo si è rifiutato di mostrare il corpo di Chloe; nella sala prescelta il suo corpo venne sostituito da una cornice con la sua immagine, mentre la tassidermia veniva esposta in una galleria di San Diego.

Katchadourian, la cui opera ragiona ormai da decenni sulla relazione con le altre animali, in un'intervista del 2020 ha ricordato così quanto accaduto:

Ho capito che Chloe faceva sembrare tutti gli altri animali fuori luogo e improvvisamente metteva in questione perché alcuni animali appartenessero al museo e altri no [...]. È stata un'esperienza incredibile quella di sentire un confine così definito tra due specie e di non poterlo oltrepassare, o anche solo esplorare²⁵.

Ciò che rende perturbante *Chloe* non è una manipolazione del suo corpo senza vita: in quest'opera *qualcosa è andato storto* non con il corpo animale ma con la linea di specie. Comunque, anche in questo caso, l'opera crea sconcerto perché sottolinea le contraddizioni insite nella pratica espositiva e, più in generale, nel dispositivo di specie e nelle norme che ne derivano:

La tassidermia speculativa non può essere considerata una diretta sedimentazione dei discorsi di potere, come invece può essere affermato per la tassidermia realistica dei musei di storia naturale. È certamente vero il contrario²⁶.

E quanto avvenuto al Museo di storia naturale di San Diego sembra mostrarlo chiaramente.

Dall'esposizione dell'opera di Katchadourian all'allestimento del lavoro di De Bruyckere alla Galleria Nazionale sono trascorsi più di vent'anni, e forse il divario temporale può spiegare anche il passaggio dal rifiuto della tassidermia alla "giustificazione" del suo uso.

25 Francesca Brusa, «Una conversazione con Nina Katchadourian attraverso l'aperto di Agamben», in «Animot», n. 10, 2020, pp. 33-40.

26 G. Aloï, *Speculative Taxidermy*, cit., p. 208.

Ripensare *Roadkill Coat*

Tratteggiati il panorama artistico e il quadro teorico nei quali è possibile inserire la scelta dell'uso della tassidermia da parte di AOO, torniamo a *Roadkill Coat* per guardare a questa opera alla luce di quanto emerso.

Analizzando l'opera *It's Hard to Make a Stand* (2009)²⁷ di Steve Bishop (1983), Aloï scrive:

Sia la tassidermia sia il cappotto di pelliccia tentano, e allo stesso modo performano con successo, una negazione della morte dell'animale: la tassidermia risuscitando l'animale morto attraverso una realistica illusione di vita, e il cappotto di pelliccia silenziando la pelle animale nell'ambito dell'ontologia del tessile²⁸.

Questa osservazione di Aloï offre un ulteriore spunto di riflessione sull'opera di AOO: le code, le zampe e la messa in evidenza delle cuciture tra i diversi pellami in *Roadkill Coat* smascherano e negano l'inserimento della pelliccia *nell'ambito dell'ontologia del tessile*. Questi elementi costituiscono ciò che è *andato storto con l'animale* e allo stesso tempo ciò che permette alle pelli di essere *lette come corpo*, di mantenere in un qualche modo *la forma*. L'opera esemplifica ciò che intende Baker quando parla di resistenza alla *riduzione alla carne indifferenziata* messa in campo dalla *botched taxidermy*: il cappotto di AOO resiste all'indifferenziazione della pelliccia, il cui dispositivo di occultamento delle proprie origini è analogo a quello della carne. *Roadkill Coat* turba perché scardina il dispositivo del *referente assente*, ossia quel dispositivo, evidenziato da Carol Adams²⁹, che rende possibile pensare *la carne* attraverso l'occultamento della vita e della morte delle altre animali.

Sul tema dell'uso della tassidermia, Marion Laval-Jeantet ha affermato:

27 *It's Hard to Make a Stand* presenta il manichino da tassidermia di un cavallo a dimensione reale, la cui testa è nascosta da una pelliccia che vi sembra appoggiata sopra casualmente e dal cui dorso penzola una pellicola di cellophane azzurro. L'opera interroga la relazione con le altre animali e, in particolare, evidenzia le contraddizioni ma anche l'origine comune dei rapporti di domesticazione e di sfruttamento del corpo animale. Il cellophane, chiaro rimando alla produzione industriale, può essere letto alla luce del concetto dell'anello tautologico del capitale animale di Shukin.

28 G. Aloï, *Speculative Taxidermy*, cit., p. 238.

29 Carol J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, trad. it. di M. Andreozzi e A. Zanonati, VandA, Milano 2020.

La scultura non sempre può sostituire l'animale. Detto questo, quando si utilizzano concretamente resti di animali ci si può porre la questione della strumentalizzazione del vivente che mettiamo in atto. Ma mi dico sempre che, quando l'ho fatto, ciò che ho utilizzato è ciò che ho recuperato perché la gente non lo voleva – e io ne ho voluto fare qualcosa per mostrare che non potevamo tollerare questa situazione di abbandono, di spreco – oppure qualcosa che ho recuperato come resto di un'intenzione di un uomo predatore del passato³⁰.

Quando parla del recupero del «resto di un'intenzione di un uomo predatore del passato», l'artista fa riferimento al suo uso di tassidermie acquistate presso negozi di antiquariato: il corpo animale derivato da tale acquisto costituisce dunque, per MLJ, il segno della relazione predatoria di un soggetto del passato; l'atto di recupero smarca così la pratica del duo da una relazione di violenza con le altre animali in vita. Questo nodo è fondamentale per capire come AOO si inserisca nel dibattito che abbiamo analizzato: l'approccio del duo all'uso dei corpi senza vita delle altre animali come supporto artistico è un approccio critico, cosciente della complessità della questione, all'incrocio tra contesti di ricerca in cui il tema è affrontato ormai da anni – come la bioarte e l'ambientalismo – ed è anche un approccio *empatico*, nutrito dalla pratica etologica e da quella sciamanica, due tratti peculiari dell'opera di AOO. Consapevole della strumentalizzazione del vivente costituita dall'uso della tassidermia, l'operazione artistica di Marion Laval-Jeantet e Benoît Mangin non è cinica e indifferente ma *responsabile*³¹, poiché si mette in relazione e si assume la responsabilità di un posizionamento paradossale e torbido.

Con questo testo non intendo essere apologetica né assertiva rispetto all'uso artistico della tassidermia: per me la domanda sul portato di questo supporto artistico rimane aperta. È però sicuramente necessaria una distinzione tra pratiche che ripropongono un uso simbolico e antropocentrico del corpo delle altre animali e pratiche che cercano di mettere in crisi, o quantomeno in discussione, l'oppressione del sistema specista. La strumentalizzazione del corpo animale nelle opere analizzate è evidente ma, quando l'artista ha un posizionamento critico e/o politico, si tratta di una strumentalizzazione che si auto-denuncia e che, soprattutto, denuncia il sistema che la rende immaginabile. Può questo paradosso diventare azione politica?

30 Intervista dell'autrice con MLJ, avvenuta su Zoom il 15/05/2021.

31 Cfr. Donna J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero, Roma 2019, p.48.