

**Jerica Zihel**

## **Trasgressioni nell'iconografia cristiana nell'arte del XX secolo: "Gesù crocifisso" da Manet a Serrano**

UDK 75.046.3 „19”

Jerica Zihel  
Museo-Lapidarium, Cittanova, Croazia  
muzej-museo.lapidarium@pu.t-com.hr

Nelle arti visive a cavallo tra il XIX e il XX secolo, le trasgressioni, molto spesso determinavano due processi paralleli: la critica dell'istituzione dominante discorsiva dell'estetico, dell'artistico, dell'esistenziale, del politico e la proiezione del nuovo come disposizione dell'attualità o del futuro. Tra pittori europei uno dei temi più trasgressivi riguarda la deviazione dall'iconografia cristiana, soprattutto quella relativa a Cristo. In questo saggio ci soffermeremo sulle analisi di alcune opere di artisti trasgressivi e su una tipologia di trasgressioni legata al tema di Gesù crocifisso. Da Courbet a Manet, Cristo viene rappresentato come una persona normale – un comune mortale – e figura come uno dei generi laici. Con ciò si apre la porta ad una nuova estetica, fondata sulla negazione della dottrina, delle convenzioni, della religione, dei tabù e gli artisti più citati sono Pablo Picasso, Francis Bacon e, dalla fine del XX secolo, Andrés Serrano.

Parole chiave: trasgressione, iconografia cristiana, Gesù crocifisso, arte moderna, arte contemporanea, Pablo Picasso, Francis Bacon, Andrés Serrano, bestemmia

Con il concetto di trasgressione artistica s'intendono le sovversioni, le eccedenze, le interruzioni, gli eccessi, le innovazioni ecc. ovvero le deviazioni rispetto alla dominante gerarchia del potere nell'arte, nella cultura e nella società. Il mero termine trasgressione appare all'inizio degli anni Ottanta del XX secolo all'interno delle cerchie di registi underground newyorchesi come Andy Warhol e John Waters, che, assieme agli altri sono analizzati da Nick Zedd in *Cinema of Transgression* (1985).<sup>1</sup> Ovviamente il concetto di trasgressione risale ad una data ben più lontana, ne troviamo le tracce in vari artisti, dal francese Salon des Refusés a Dada fino al Surrealismo. Sul tema della filosofia della trasgressione all'interno dell'avanguardia artistica hanno scritto Mikhail Bakhtin e Georges Bataille.<sup>2</sup> Per Bataille la trasgressione è un'esperienza interna dove l'individuo, o nel caso delle trasgressioni ritualizzate come i festeggiamenti collettivi, la compagnia passa i confini del comportamento quotidiano razionale guidato dal profitto, dalla produzione e la cura di se stessi. Nella trasgressione si manifesta il potere della proibizione, ovvero essa fa uso del potere della proibizione. Secondo Bakhtin la trasgressione delimita l'entrata in uno stato qualitativamente differente di non storicità, illimitatezza, assenza, trascendentalismo, indicibilità, perché solamente in uno stato così, tra persone senza alcune concretezze sociali o di vita pragmatica, è possibile capire l'arte in modo corretto e assoluto. Nella teoria psicoanalitica di Lacan è esposta l'idea controversa che l'unica vera trasgressione è la sola legge che viene violata.<sup>3</sup> Secondo Lacan, la più grande trasgressione è la più grande pazzia, l'in-

sensatezza, un atto traumatico, la sola Legge. Nelle arti d'avanguardia della fine del XIX e degli inizi del XX secolo, le trasgressioni, molto spesso determinavano due processi paralleli: la critica dell'istituzione dominante discorsiva dell'estetico, dell'artistico, dell'esistenziale, del politico e la proiezione del nuovo come disposizione dell'attualità (modernità) o del futuro (utopia). Le infrazioni dell'avanguardia sono perciò, allo stesso tempo predecessori della dominante cultura moderna e della sua critica imminente e il prevalere in nome del nuovo o dell'altro. Gli esempi di prassi artistiche trasgressive si differenziano dal travestimento di Marcel Duchamp attraverso la conservazione dei propri escrementi di Piero Manzoni o l'autoinflizione del dolore di Gina Pane fino a Zhu Yu, artista cinese che verso la fine del XX secolo inscena il suo cibarsi di feti umani.<sup>4</sup> Menzioniamo che il concetto di trasgressione è utilizzato anche in letteratura. Opere come *Trainspotting* di Irvin Welsh, *American Psycho* di Bret Easton Ellis, *Fight Club* di Chuck Palahniuk o le brevi storie di J.G. Ballard *The Enormous Space* fanno parte di questo gruppo; nel gruppo che si trova al di fuori delle regole sociali perché i loro eroi si drogano, hanno comportamenti violenti e deviazioni sessuali. Gli artisti della fine del XX secolo oltrepassano i confini della letteratura, delle arti visive e della musica.<sup>5</sup> GG Allin, Lisa Crystal Carver, Costes e Dame Darcy sono i messaggeri del nuovo tipo di musica visionaria e arti visive che hanno i loro successori negli artisti odierni come Crash Worship, Usama Alshaibi, Natural Athlete, Liz Armstrong, Andy Ortmann, o l'ultimo film di Peter Bagges *Hate*.

Analizzando le principali opere d'arte del XIX e XX secolo, dalla *Colazione sull'erba* (1863) di Édouard Manet fino alla mostra *Sensation* alla Royal Academy di Londra nel 1997, Anthony Julius ha concluso che gli artisti di quel periodo hanno rifiutato, in modo radicale, i canoni della tradizione per mettere alla prova e sovvertire la morale, la legge, la società e l'arte stessa.<sup>6</sup> In questo caso si pone la domanda: che cosa significa descrivere un atto o un'opera come trasgressione? Per Julius emergono quattro significati principali del termine «trasgressione»: la negazione di verità dottrinali; l'infrazione delle leggi, compreso il mancato rispetto di un principio, di una convenzione, di una fede religiosa o di un tabù; l'aggressione con offesa grave; il superamento, la soppressione o il rimescolamento di delimitazioni di tipo fisico o concettuale. Tra i pittori europei uno dei temi più trasgressivi riguarda la deviazione dall'iconografia cristiana, soprattutto quella relativa a Cristo. In questo saggio ci soffermeremo sull'analisi di alcune opere di artisti trasgressivi e su una tipologia di trasgressioni legata al tema di Gesù crocifisso.

Alcuni dei temi principali del canone dell'arte occidentale si svilupparono e furono elaborati tra il III secolo d. C. e la metà del XIX secolo: rappresentazioni della nascita di Gesù, il suo ministero, la crocifissione, la morte e la resurrezione. In questo periodo l'arte era al servizio del cristianesimo e dei suoi dogmi. Un tempo con arte cristiana si definiva il progetto stesso, mentre alla fine del XIX secolo figurava solo come uno dei generi. Nel periodo che seguì, furono, come scrive Julius, due gli ambiti a cui fu esteso il rifiuto della pittura religiosa: quello della narrazione dalla quale essa traeva ispirazione, e quello della verità di tale narrazione. Fu Gustave Courbet il primo a reagire, seguì la reazione di Édouard Manet. Egli dipingerà episodi della vicenda di Cristo senza che essi riflettano alcuna adesione alla loro implicita affermazione di un contenuto trascendentale. Questo rifiuto fornirà nuove potenzialità ad un'estetica che, grazie alla neutralità delle sue rappresentazioni e alla promiscuità con la quale giocava l'iconografia cristiana, ricuserà quell'insieme di forme di rispetto religioso che il pubblico si aspettava che l'arte confermasse. Con *Gesù deriso dai soldati* (1865) e *Cristo morto con gli angeli* (1864) Manet secolarizzò la pittura religiosa, e ne ribaltò la direzione che la rappresentazione canonica della morte di un uomo aveva assunto.

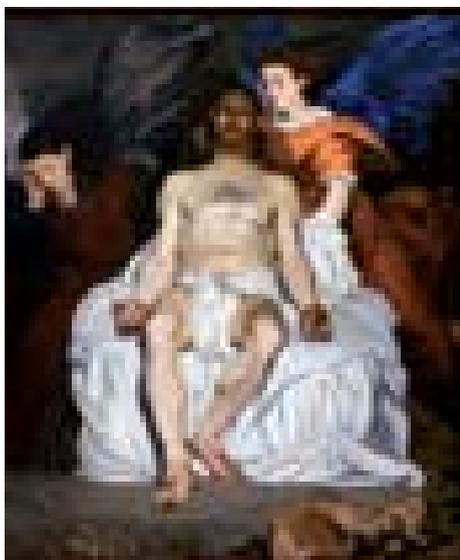
*Gesù deriso dai soldati* suscitò un doppio scandalo. Quel Gesù è una figura debole e passiva, dominata da uomini vestiti di modo strano, che possiamo identificare come soldati solo grazie al titolo dell'opera.

Come se avesse voluto esasperarne la provocazione, Manet presentò questo dipinto al Salon nello stesso anno in cui propose *Olympia* (1863), che fu colta come un'ulteriore provocazione, Cristo e una prostituta, un nudo maschile e uno femminile. La mancanza di drammaticità, o di commozione, in quest'opera ebbe un importante significato per il corso che prese l'arte in seguito.

*Cristo morto con gli angeli* (fig. 1) raffigura il corpo di un morto che è sorretto e che reca i segni della crocifissione: sarebbe altrimenti difficile distinguerlo da qualsiasi altra persona morta da poco. Gli angeli sono raffigurati, semplicemente, come due modelle avvolte in drappi con l'aggiunta delle ali. Tutta la scena manca di una dimensione spirituale, non traspare alcun aspetto sacro. E proprio questo che era sconvolgente; la mancanza assoluta di significato. Se il cristianesimo ci offre una sofferenza senza morte alla fine, Manet ci presenta una morte senza sofferenza. Nel suo dipinto egli presenta solo la morte e basta.

È il primo esempio d'arte spietata, il primo di una serie di altre opere, tra le quali un caso recente è *Dead Dad* (1996-97) dell'artista australiano Ron Mueck o le fotografie della serie *Caligaverot* (1998; fig. 2) di Carles Santos.<sup>7</sup> L'installazione *Dead Dad* (fig. 3) consiste nella carcassa di un uomo irredento, una replica profana delle infinite versioni del Cristo morto, e uno scherzo sardonico verso le forme di rispetto per i propri genitori e per i morti. La opera di Mueck è l'antitesi di quei grandi capolavori che hanno per soggetto il Cristo morto, come il *Cristo morto* (1490; fig. 4) di Mantegna. Il compositore, fotografo, cineasta e poeta spagnolo Carles Santos crea composizioni fotografiche alludendo alle connessioni tra il cristianesimo e la sessualità. Con la sua mancanza di rispetto per il soggetto trattato, le fotografie di Santos seguono la poetica di una delle opere d'arte più controverse della seconda metà del XX secolo: il *Piss Christ* d'Andrés Serrano.

Ma prima dobbiamo vedere le opere di Pablo Picasso e Francis Bacon. Il quadro di Picasso *La crocifissione* del 1930 (fig.5) è creato nel periodo della dispersione dei valori, tra le due guerre. Rappresenta la distruzione dell'uomo e mai fino ad allora, secondo l'opinione d'Ulrich Conrads, la morte come annullamento del divino in un uomo è stata dipinta con una tristezza così disperata.<sup>8</sup> Tra tutte le figure che sono rappresentate nella Crocifissione riconosciamo il Cristo sulla croce, un piccolo cavaliere che sfiora con una lancia il suo petto, due banditi distesi sotto una scala alta e stretta e sulla scala un piccolo essere deforme che sta conficcando un chiodo nella mano del crocifisso, nessuna delle altre figure è distinguibile. Nonostante ciò Ruth Kaufmann conclude che il quadro della *Crocifissione* è servito a Picasso come scena nella quale sta indagando la brutalità, il sadismo e il comportamento irrazionale, e Marie-Laure Besnard-Bernadac, la quale indica che Picasso nel suo lavoro mescola diversi motivi dei suoi quadri precedenti come anche diverse fonti iconografiche, il tema della corrida e del teatro, spiega la scena della crocifissione come una vittima rituale vicina al culto di Mitra.<sup>9</sup> Il biografo e amico di Picasso, Roland Penneros, sostiene che questa crocifissione sia unica nella sua opera, non soltanto come contenuto, ma anche per il modo nel quale ha dipinto il quadro. Non è facile spiegare questo quadro perché i simboli convenzionali sono sottoposti a fermenti inconsci. La brutalità del quadro non lascia spazio alla compassione verso la vittima, nei gesti frenetici la figura non ha tenerezza, ma in essa è presente l'incomprensione che può portare all'odio e all'istinto omicida. In ogni modo, questa crocifissione può essere intesa come blasfemia, e la blasfemia è, per natura, il testimone del potere della religione, soprattutto quando questo potere è ai suoi apici.<sup>10</sup> Nell'infrangere le regole della natura, Picasso era un maestro. È conosciuto in van Gogh, o con il suo aiuto, come si viene creando questo punto di più alta tensione nel quadro e come si ottengono forti dissonanze in esso.<sup>11</sup> Cristo è stato brutalmente crocifisso per la redenzione dei peccati altrui; Picasso lo ha illustrato come un bambino indifeso. Il peccato è dappertutto sotto la croce. Corpi fatti a pezzi? Il Cristianesimo



1. Édouard Manet, *Cristo morto con gli angeli*, 1864, olio su tela, H. O. Havemeyer Collection, Metropolitan Museum of Art, New York



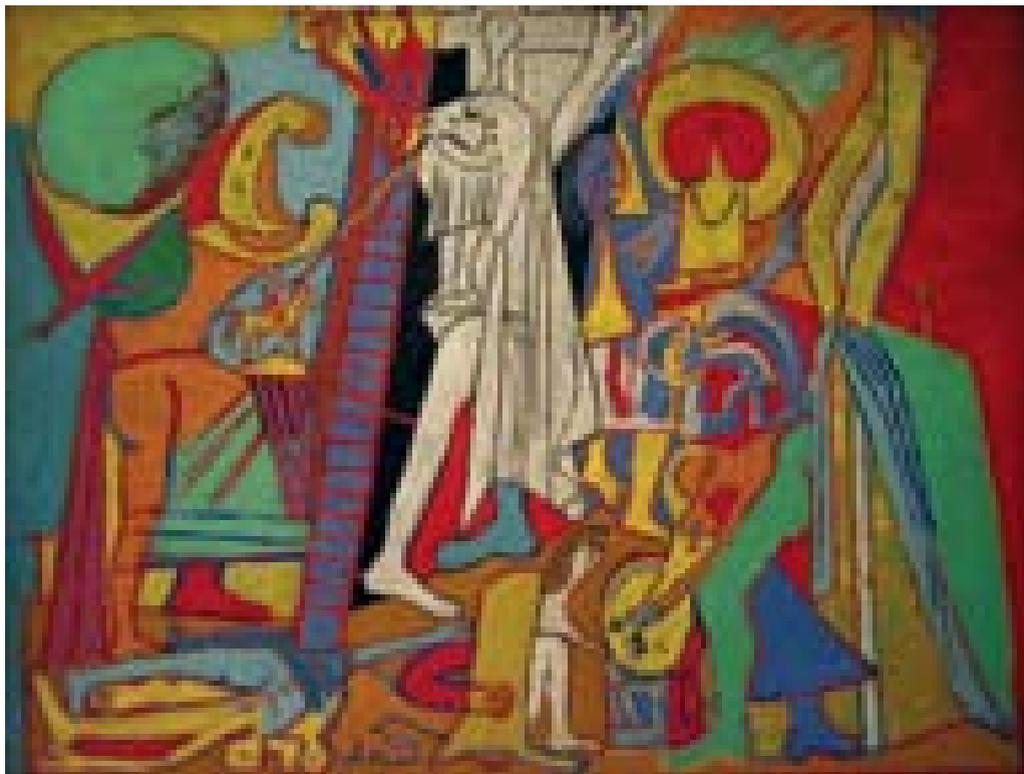
2. Carles Santos, *Caligaverot*, 1998, fotografia, dettagli della composizione dall' catalogo: Carles Santos Long Live the Piano (ed. Manuel Guerrero), Actar D, Barcelona, 2006, p. 361.



3. Ron Mueck, *Dead Dad*, 1996-97, installazione



4. Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1490, tempera su tela, Pinacoteca di Brera, Milano



5. Pablo Picasso, *La crocifissione*, 1930, olio su tela, Musée Picasso, Paris

pretende la punizione del corpo per innalzare lo spirito: il desiderio corporale è un peccato mortale. Ma il desiderio provoca piaceri; il giallo sensuale e il rosso trionfale si trovano dalla parte del peccato, nella sezione del quadro raffigurante Maddalena. Però questo quadro non è meno strano dei miracoli descritti nella Bibbia: quando Cristo spirò sulla croce "in quel momento il velo del tempio si lacera, la terra trema, le rocce si fendono...", e questo viene citato come qualcosa d'incredibile che conferma che un uomo crocifisso appartiene ad un altro mondo. Potremmo dedurre che, al posto del velo lacerato nel quadro *La Crocifissione* sono rappresentati corpi "lacerati". Due anni più tardi Picasso crea le tredici Crocifissioni in inchiostro nero secondo l'altare di Grünewald a Colmar (fig. 6). In esse elimina le differenze tra le vittime e coloro che partecipano al sacrificio; in due scene ha dipinto solo ossa che non assomigliano a quelle umane. Si può dire che lui toglie i vestiti dalle figure di Grünewald e le mette a nudo fino alle ossa liberandole così da parti del corpo decomponibili? La crocifissione qui è rappresentata con le ossa: le dita lunghe, ossute e scompiagliate sui pugni inchiodati si sono distese sopra la croce; infine ha dipinto due scheletri crocifissi. Si può dire con sicurezza: le ossa sono l'unica sostanza eterna dell'uomo, restano anche dopo la decomposizione del corpo. È ovvio che in queste opere Picasso crea una nuova iconografia della Crocifissione, tipica per il XX secolo. Con queste scene lui annuncia l'era delle ossa, uno dei motivi principali di questo secolo e di quello scorso. Una moltitudine di ossa è rimasta dopo l'olocausto: per ripulire i campi di concentramento, c'era bisogno di buldozer. Nessuno può dire che i documenti mediatici non siano motivo "iconografico" tipico della nostra era. Per colpa dell'idea del sacrificio, della redenzione e della salvezza il XX secolo vive varie scosse. Le conseguenze sono note: milioni di vittime, innocenti e involontarie, come anche quelle volontarie e di redenzione.

Comunque, nel XX secolo, la crocifissione di Cristo ha un significato molto più profondo per l'uomo perché molti pittori inscenano la crocifissione, la rimozione dalla croce, la Pietà o solo le croci, e queste opere non vengono fatte su ordinazione. In questi motivi loro ocularmente trovano qualcosa che appartiene al presente. Anche prima de *La crocifissione* di Picasso ci sono state rappresentazioni di questa scena tramite allusioni erotiche e caricature ripugnanti: Félicien Rops ha crocifisso una donna; Auguste Rodin ha rappresentato Maddalena nuda come abbraccia il corpo di Cristo morto sulla croce; James Ensor in alcune versioni raffigura terribili demoni che mettono alla prova il crocifisso. Alfred Kubin ha coperto il corpo crocifisso sulla croce con rose e al posto della testa di Cristo ha dipinto la testa di un leone. Anche la testa del leone è il simbolo del temperamento divino di Cristo, del suo potere, e secondo San Ippolito, essa è il simbolo del Cristo e dell'Anticristo. Nel XX secolo i pittori della Crocifissione creano un equilibrio tra le due realtà contrapposte: Emil Nolde fa delle caricature di tutti i suoi personaggi, i credenti di Cristo, che sono rimasti sotto la croce, ma il corpo magro e giallo del crocifisso, con le mani sanguinanti, scopre il profondo dispiacere dell'artista per la vittima. Il famoso dipinto *Deposizione dalla croce* (1917; fig. 7) di Max Beckmann, creato verso la fine della prima guerra mondiale dimostra come il pittore, in modo ambiguo, stia dalla parte della vittima: Cristo è tolto dalla croce, sembra un pupazzo con gambe troppo lunghe e le mani allargate attraverso tutto il quadro. Ci rivela come tutto il quadro il pittore lo ha fatto "di ossa secche incollate alla croce" proprio come i Vangeli descrivono i corpi sofferenti. Cristo è un uomo, un nostro contemporaneo; le scene della crocifissione possono essere simili a scene di massa che riconosciamo nei film.

Quando nel 1933 Francis Bacon lavorava alla *Crocifissione* (fig. 8), la sua ispirazione erano le figure di Picasso create poco prima della nuova *Anatomia* (1933).<sup>12</sup> Sul quadro di Bacon al posto della figura umana crocifissa si trova la scena dell'animale messo in croce, forse potremmo meglio dire di una bestia morta o una carogna. Non è la scena (non) figurativa che confonde, ma il fatto che l'artista, allora ventenne, abbia

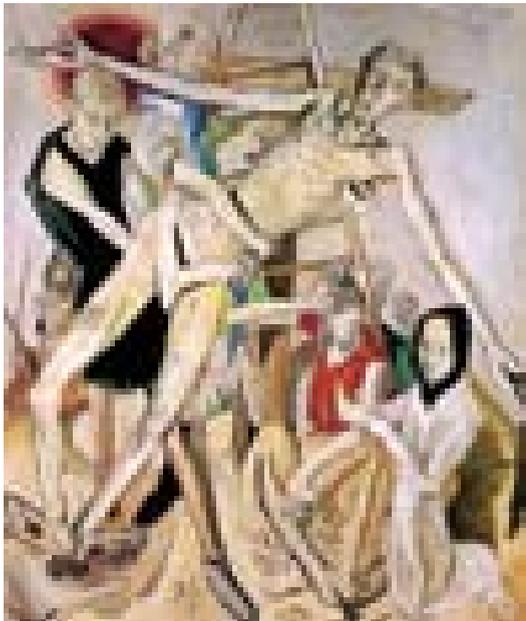
demistificato tramite un titolo concreto il tema sacro: Crocifissione è un corpo senza sofferenza e speranza di redenzione, esso è solo e solamente – la morte. Per esempio, anche in Chaim Soutine (1921, 1925), e secoli prima da Rembrandt (1655), vediamo scene d'animali che pendono, lacerati, ma i quadri non portano i nomi del repertorio di temi su Cristo ciononostante le possibili associazioni.

Dopo di ciò l'artista inglese ha raffigurato *Figure accanto al crocifisso* (1944) e *Frammento dell' crocifisso* (1950; fig. 9) e *Figura con la carne* (1954; fig. 10) non per il tema religioso ma perché questo motivo, come dice lui stesso, esprime al meglio l'innata crudeltà dell'uomo. Nelle figure della crocifissione non c'è differenza tra mostri sulla croce o sotto di essa: tutti sono sottoposti alla tortura, sia Cristo che coloro che lo circondano, anche gli animali che vengono crocifissi al posto delle persone, il che significa che nessuno può evitare la tortura e la punizione. Trattasi dello stesso pensiero che troviamo nella Colonia di punizione di Kafka. Come E. A. Poe, così anche Kafka descrive chiaramente "l'agonia fisica e l'orrore morale più nauseante", e potrebbe essere il precursore delle figure di Bacon.<sup>13</sup> Il *Cristo crocifisso* di Grünewald (fig. 6), dipinto da Picasso e osservato da Bacon, è il percussore di Kafka: il suo corpo è cosparso di ferite, si vedono le punture di aghi grossi e sottili. In *Frammento del crocifisso*, un cane morto è steso in corrispondenza del punto d'incontro delle braccia di una croce a forma latina, e una creatura alata orrenda si aggira dove in genere si trova il Cristo crocifisso. Non è un'immagine devozionale, non trasforma lo spettatore in un testimone partecipe del dramma di Cristo. Per Bacon, la crocifissione era solo morte, e l'associava ad immagini di mattatoi e carni macellate. Il tema trattato da Bacon è antagonista alla religione, perché rifugge l'elemento consolatorio, non offre pietà né conforto. La crocifissione diventa lo strumento con il quale negare l'importanza riconosciuta dalla nostra cultura alla questione della natura redentrice della sofferenza e della morte. È un'arte disincantata che agisce per sottrazione: corpi scorticati senza sofferenza, l'iconografia cristiana senza fede. Quest'arte svuota la crocifissione dei suoi significati. Nel Trittico ispirato da poema di T. S. Eliot (1967) la forma del trittico allude all'arte religiosa medievale e rinascimentale. Il trittico di Bacon non è un'astrazione, ma ugualmente non offre alcun richiamo diretto ad oggetti presenti nella realtà, è figurativo, ma non di rappresentazione.

È stata proprio la Crocifissione di Bacon del 1933 ad indurci ad osservare anche un artista della Croazia attraverso le contravvenzioni dell'arte figurativa. Trattasi di Antun Motika, uno degli artisti nazionali più stimati del XX secolo. Dal 1932 nascono i quadri e i disegni che spiccano e si differenziano dalle strutture tematiche accolte e note dell'artista. Compagnano quadri di macellerie locali con animali lacerati, appesi e denudati e disegni di galline e conigli morti o spellati. La produzione è poca e sporadica, solo alcuni quadri nel periodo dal 1932 al 1951.<sup>14</sup> La nostra opinione è che in queste opere non si tratta di dipingere delle scene della quotidianità di Mostar (poi Čabar o Zagabria) ma di trasgressioni iconografiche sul tema della crocifissione di Cristo. Siccome in tutta la produzione dell'artista non troviamo temi religiosi impliciti né si è mai dichiarato personalmente per quello che riguarda la questione religiosa, restiamo soltanto sulle ipotesi. Pur essendo di diverse provenienze culturali e artistiche, la somiglianza formale tra la *Crocifissione* e *La macelleria* (1932; figg. 11-12) apre le possibilità di interpretare il quadro di Motika con un approccio trasgressivo. Però, su Francis Bacon, artista autodidatta di quadri dove si trova "succinto un unico sentimento d'orrore", esiste una vasta bibliografia, mentre la storia dell'arte croata non si è occupata delle trasgressioni della pittura nostrana del XX secolo. Possibili temi sulle trasgressioni su Cristo le vediamo negli esempi come i quadri di Golgot (1912) di Miroslav Kraljević Ljubo Babić (1919), Marijan Trepše (1920), o su quello di Babić *Cristo nella tomba* (1916) e *Crocifissione* (1920). Le scene rappresentano una figura umana crocifissa che potrebbe essere un nostro contemporaneo o, diciamo, nella folla compressa sotto la croce riconosca-



6. Pablo Picasso, *La crocifissione* (secondo di Grünewald), 1932, inchiostro nero su carta, Musée Picasso, Paris



7. Max Beckmann, *Deposizione dalla croce*, 1917, olio su tela, MOMA, New York



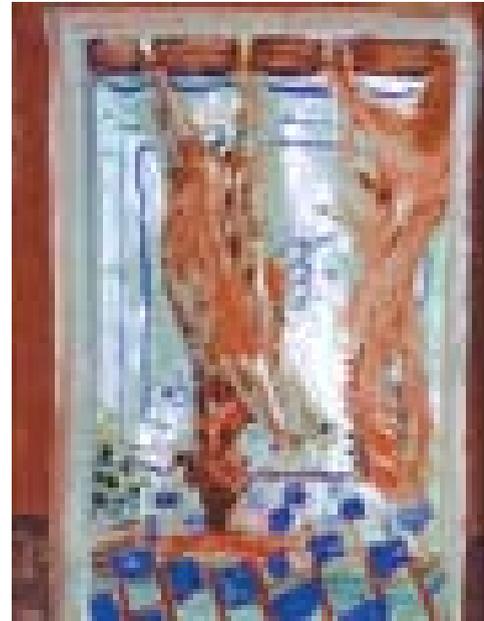
8. Francis Bacon, *Crocifissione*, 1933, olio su tela, Collezione privata



9. Francis Bacon, *Frammento dall'crocifisso*, 1950, olio e cotone su tela, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven



10. Francis Bacon, *Figura con la carne*, 1954, olio su tela, Art Institute of Chicago



11. Antun Motika, *La macelleria*, 1932, olio su tela, Collezione privata



12. Antun Motika, *Mattatoio (Čabar)*, 1948, pittura a guazzo, Collezione privata



13. Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987, cibachrome, silicone, plexiglas, cornice di legno, quarta edizione, Paula Cooper Gallery, New York

mo la figura dell'artista e il paesaggio dello Zagorje.<sup>15</sup> In Motika, al posto della figura umana abbiamo la raffigurazione dell'animale nudo e lacerato. La scena può essere interpretata anche come, già menzionato, un trascritto della scena biblica dopo la morte di Cristo sulla croce, quando " in quel momento il velo del tempio si lacera ". Per questo motivo gli animali lacerati di Motika sono quasi senza sangue, a differenza dell'espressività colorifica della carne di Soutin.

Quanto sia giustificabile osservare le "macellerie" di Motika come trasgressioni, resta una questione aperta. Pensiamo che successive ricerche di azioni trasgressive nell'arte croata aprirebero le porte a nuove interpretazioni, dove, probabilmente, si troverebbero anche le "macellerie". Per il momento siamo propensi alla supposizione che in esse Motika non risolveva soltanto domande d'arte figurativa formale, ma usava le possibilità di trasgressione come una categoria di pittura con contenuti giustificati. Più tardi, nelle creazioni (degli artisti croati) di Tomislav Gotovac *Gesu Cristo sul Calvario* (1989) o di Pino Ivančić *Ognuno porta la sua croce* (1999) trasgrediscono, dimostrando una cosciente manipolazione.<sup>16</sup>

Anche se potremmo analizzare ancora molte opere dell'arte visiva della fine del XX e inizio XXI secolo termineremo il nostro lavoro con Andrés Serrano, fotografo newyorchese classe 1950. Il *Piss Christ* (1897; fig. 13) di Serrano è un'opera d'arte, una fotografia, ma in termini non proprio neutri il *Piss Christ* ci racconta che si tratta di un'immagine di Cristo nell'urina.<sup>17</sup> Implica, senza dichiararlo esplicitamente, che l'urina è dell'artista e che, inevitabilmente, è la dimostrazione di un atto d'irriverenza, uno "scherzo" alle spalle del soggetto e del pubblico. Il titolo discredita l'opera, è la dichiarazione dell'artista: questo è ciò che ho fatto al crocifisso, ci ho urinato sopra. L'opera è un'affermazione d'autorità artistica: dimostra quanto l'artista può essere potente, al punto di prendersi gioco dell'icona più importante della Chiesa cattolica. *Piss Christ* costringe il pubblico a pronunciare una bestemmia. La polemica su *Piss Christ* fu solo una delle battaglie della «guerra culturale» americana. Anche il presidente degli Stati Uniti, George Bush, ha usato il termine «immondizia» per descriverla. Siccome è stato il National Endowment for the Arts a finanziare questa "immondizia", significa che il governo approvava questa bestemmia. Le tasse erano spese in opere d'arte che diffamavano il sentimento religioso.<sup>18</sup>

Andrés Serrano, provocatore di emozioni e di reazioni esordisce alla fine degli anni ottanta, denunciando sin dall'inizio il carattere controverso e ambiguo della realtà dei nostri giorni e la natura convulsa del mondo in cui viviamo, trattando con assoluta disinvoltura i temi più coinvolgenti e sconvolgenti della religione, del fanatismo, della corporeità, della xenofobia, della malattia e della morte. Questi temi sono trattati attraverso l'utilizzo dei fluidi del corpo, in particolare dell'urina e del sangue e successivamente dello sperma. Si tratta di elementi a cui la critica ha attribuito un diretto riferimento all'AIDS e al suo propagarsi all'inizio degli anni novanta, per cui quei fluidi utilizzati nelle immagini di Serrano divennero una minaccia concretamente avvertita, scorie corporee considerate fastidiose, pericolose e da lavare via al più presto; fluidi che il fotografo reinterpreta talvolta come espressione di una bellezza mai considerata prima di allora, nella grande arte del passato e che egli esprime in particolare nel rosso vivido del sangue. A questo elemento Serrano attribuisce anche una forte carica sensoriale. I suoi racconti religiosi sono infatti principalmente legati alla denuncia della violenza implicita nel cattolicesimo. Immagini sacre trascritte attraverso l'utilizzo di quei fluidi impuri, in cui il sangue, ma anche l'urina - nella quale viene immersa l'icona di Cristo nel tanto discusso *Piss Christ* - danno della religione una visione critica e personale. E proprio alla religione è dedicata un'ampia parte del lavoro di Serrano. Tutto viene reso dal fotografo con la stessa cura per i colori, per la luce, per le espressioni e i dettagli. Tutto ha per lui pari dignità e pari levatura, anche la morte. Così alla morte è dedicata gran parte della sua attenzione. Serrano ritrae corpi martoriati, insan-

guinati, abbandonati. La sua indagine all'interno degli obitori, cominciata all'inizio degli anni novanta, lo porta a mostrare con impietosa lucidità, ciò che della realtà non viene mai mostrato: immagini di grande forza e di coraggiosa bellezza. E quando la realtà diviene troppo dura, non servono parole né commenti e a chi sceglie di guardare si richiede solo un rispettoso silenzio.

Nel testo abbiamo mostrato come la modernità sia stata caratterizzata da tre tipi di arte trasgressiva: un'arte che distorce le regole artistiche stabilite; un'arte che denigra le credenze e i sentimenti del pubblico; un'arte che sfida e disubbidisce alle regole dello stato. Una volta raccolte le prove, finiamo il discorso ponendo alcune questioni: qual è il futuro dell'arte, quando i tentativi di oltrepassare i limiti e di infrangere i tabù diventano la norma? Quale valore si perde quando ci si sottomette alla violazione dell'arte? Le Trasgressioni non sono una lettura tranquillizzante – e, infatti, ha scatenato, nel mondo anglosassone, grandi lodi e violente polemiche – ma, per l'urgenza delle domande, è un documento essenziale per chiunque sia interessato alla condizione della nostra cultura all'inizio del XIX secolo.

Le questioni di trasgressione nell'arte sono spazi sui quali bisogna rimuginare e cercarne le risposte. Questo saggio dovrebbe essere inteso come un contributo verso la delucidazione di uno dei numerosi fenomeni e problematiche dell'arte moderna e contemporanea.

- 
- 1 J. SARGEANT, *Deathtripping: The Cinema of Transgression* (seconda edizione), Creation Books, London, 2000.
  - 2 M. M. BAKHTIN, *Toward a Philosophy of the Act* (a cura di V. Liapunov e M. Holquist, trans. V. Liapunov), University of Texas Press, Austin, 1993; G. BATAILLE, *Erotizam - Suze Erosove*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1972; G. BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-39*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
  - 3 A. LEUPIN, *Lacan Today*, Other Press, New York, 2004.
  - 4 H. FOSTER, *The return of the real: the avantgarde at the end of the century*, Massachusetts Institute of Tehnology Cambridge, Massachusetts, 1996; H. FOSTER – R. KRAUSS – Y. A. BOIS – B. H. D. BUCHLOH, *Art since 1900; Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.
  - 5 J. F. SZWED, *Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005.
  - 6 A. JULIUS, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
  - 7 Carles Santos *Long Live the Piano* (a cura di Manuel Guerrero), Actar D, Barcelona, 2006.
  - 8 U. CONRADS, *Geformte Chaos*, in: Reich der Dämonen, eine Einführung in die surrealistische Kunst, Sonderausgabe der Zeitschrift Das Kunstwerk, Wolder Klein Verlag, Baden Baden, 1950, p. 29-32.
  - 9 M. L. BESNARD-BERNADAC, *In Le musée Picasso Paris*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, p. 62.
  - 10 R. PENROSE, *La vie et l'oeuvre de Picasso*, Grasset, Paris, 1961, p. 259-260.
  - 11 L'artista spagnolo era convinto di essere simile a van Gogh, il quale scriveva al fratello che Cristo era il più grande artista tra tutti gli artisti. "La gente non capisce che anch'io sono van Gogh, non è vero? Niente, non c'è fretta"... disse Picasso a Malraux in: A. MALARAUX, *Glava od obsidijana* (trad. A. Škiljan), Naprijed, Zagreb, 1974, p. 80.
  - 12 J. RUSSELL, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London, 1989.
  - 13 *Die Gesetze des Vaters. Hans und Otto Gross, Sigmund Freud und Franz Kafka* (a cura di von G.M. Dienes e R. Rother), Böhlau, 2003. (Kataloge Stadtmuseum Graz). Vedere anche in: S. KWINTER, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, Cambridge, MIT Press, 2002.
  - 14 J. ZIHERL, *Antun Motika - razdoblje od 1930. do 1953. godine (od "pariške škole" do "intimističke" koncepcije modernizma)*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2008. (tesi di dottorato).
  - 15 V. HORVAT PINTARIĆ, *Svjedok u slici. Nove figure za novu stvarnosti u eri moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, p. 211.

- 16 Tomislav Gotovac (a cura di A. B. Ilić e D. Nenadić), Hrvatski filmski savez / Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
  - 17 A. KARSNICKI, *Andres Serrano at the Kansas City Art Institute*, 1996. [www.kcvac.com/reviews/serrano.htm](http://www.kcvac.com/reviews/serrano.htm); *The Photographic Paradigm* (a cura di A. W. Balkema e H. Slager), Rodopi, Amsterdam/Atlanta, GA, 1997, p. 106-107.
  - 18 Comments on Andrés Serrano by Members of the United States Senate, [www.csulb.edu/~jvancamp/361\\_r7.html](http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_r7.html)
- 

**Jerica Zihel**

### **Transgresije u kršćanskoj ikonografiji u umjetnosti XX. stoljeća: „Raspeti Krist“ od Maneta do Serrana**

Pojam transgresija podrazumijeva prijestupe u odnosu na dominantne hijerarhije moći u umjetnosti, kulturi i društvu određenoga prostora. Anthony Julius, analizirajući ključne radove likovnih umjetnosti 19./20. stoljeća, od Manetova *Doručka na travi* pa sve do izložbe „Sensation“ u londonskoj Kraljevskoj akademiji 1997., zaključuje da su umjetnici, unutar toga vremenskog raspona, radikalno odbacili tradicionalne kanone, problematizirajući time etičke diskurse kao što su moral, zakon, društvo i naposljetku - umjetnost sama. Jedna od najčešćih transgresijskih tema odnosi se na odstupanja od kršćanske ikonografije, posebice kristološke. Od Courbeta i Maneta nadalje Krist se prikazuje kao običan čovjek - smrtnik - i figurira kao jedan od svjetovnih žanrova. Time se otvaraju vrata novoj estetici, koja se temelji na negaciji doktrina, konvencija, religija, tabua, a najcitiraniji su umjetnici Pablo Picasso, Francis Bacon i, s kraja 20. stoljeća, Andrés Serrano. U tekstu se analiziraju djela, kako spomenutih umjetnika tako i nekolicine njihovih suvremenika, o ikonografskim transgresijama na temu *Kristova raspeća*. U tom kontekstu transgresije označuju dva paralelna procesa. Jedan koji govori o subverziji, ili prekidu s dominantnim diskurzivnim institucijama. Drugi, koji govori o projiciranju novoga kao odrednice aktualnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija). Umjetnička transgresija jest, stoga, istodobno prethodnica dominantne modernističke kulture i njezina imanentna kritika te prevladavanje novog ili drugog. Transgresija koristi moć zabrane i u tom smislu konstituirana zamisao transgresije ulazi u strukturalističku misao, preobražavajući je u ekstatični i decentrirani diskurs.

Hrvatska se povijest umjetnosti nije bavila transgresijama domaće scene, no bez obzira na to, u tekstu se navode djela Antuna Motike iz prve polovice 20. stoljeća te suvremeni performansi Tomislava Gotovca i Pina Ivančića. Koliko je opravdano njihova djela razmatrati transgresijama, ostaje otvoreno pitanje. Smatramo da bi daljnja istraživanja transgresijskih postupaka u hrvatskoj umjetnosti otvorila vrata novim i drugačijim tumačenjima. Za sada smo skloniji pretpostavci da navedeni umjetnici ne rješavaju likovna formalna pitanja, nego se koriste mogućnostima transgresija kao sadržajno opravdanom kategorijom moderne/suvremene umjetnosti.

Transgresije nisu smirujuće štivo, ali kao kulturološki fenomen usko su povezane sa širim društvenim kontekstom i različitim fenomenima kompleksnosti i proturječnosti te čine jednu od ključnih problemskih točaka razumijevanja umjetnosti 20. i 21. stoljeća..

Primljeno/Received: 25.03.2008.

Izvorni znanstveni rad