



*La morte e i suoi riti
nella cultura contemporanea*

*La muerte y sus rituales
en la cultura contemporánea*

*La mort et ses rituels
dans la culture contemporaine*

*Death and its Rites
in Contemporary Art & Culture*

a cura di/coordinado por/coordonné par/edited by
Nicoletta Vallorani – Simona Bertacco

Questo numero è dedicato a Barbara Godard,
che è stata una di noi, anche se per poco tempo.

Barbara Godard si è spenta mentre stavamo raccogliendo i contributi per questo volume. Aveva appena accettato di far parte della redazione della nostra rivista. In qualche modo, considerato il tema che avevamo scelto per questo numero, la sua scomparsa ha assunto il sapore di un destino già scritto. Barbara Godard è stata una protagonista della vita culturale canadese e internazionale già dagli anni '70 e ha rappresentato per noi una fonte di ispirazione prima ancora di diventare un membro della redazione. Nella ricerca scientifica come nell'impegno politico in sostegno delle battaglie femministe, ha combinato una devozione assoluta per il rigore e l'accuratezza dello studio



con una rara vitalità e curiosità per le forme d'arte ibride e un'ancora più rara acutezza dell'intuito con cui avvicinava le tematiche di cui sceglieva di occuparsi. In qualche modo, l'immagine che abbiamo selezionato per introdurre questo volume completa il nostro omaggio a Barbara: "Womb Form", di P.K. Page, evoca e allo stesso tempo respinge la possibilità di generare la vita citando ambigualmente la fertilità e l'impulso vitale primigenio che è sempre affiancato alla consapevolezza di una morte imminente. P. K. Page, anche lei mancata quest'anno, era pittrice, poeta e femminista. Pensiamo che Barbara Godard avrebbe approvato la nostra scelta.

Percepita come una frattura, un'interruzione, una lacerazione violenta nel tessuto del vivere, la morte è considerata in questa sede come un complesso di rituali che – nell'arte come nell'interazione sociale – tendono ad aiutarci nel doloroso processo di fare i conti con l'assenza di qualcun altro, quando questa assenza si intende come definitiva. La morte è percepita come la fine del corpo; per quanto consolatoria possa essere la fede nella possibilità che la vita continui ben oltre il confine tra ciò che è vivo e ciò che non lo è più, abbiamo bisogno di un rito che segni la transizione e/o che ci aiuti a immaginare una lettura simbolica di qualcosa che non siamo in grado di comprendere e affrontare. "Se è vero che il corpo socioculturale è chiaramente un costrutto, un prodotto ideologico – scrive Peter Brook – pur tuttavia noi tendiamo a pensare al corpo fisico come post-culturale e prelinguistico: sensazioni di piacere e soprattutto di panico, per esempio, sono di solito ritenute come esperienze che prescindono dal linguaggio; e la fine del corpo nella morte non è semplicemente un costrutto discorsivo". Perciò i cambiamenti fisici dei quali il nostro corpo è oggetto e soggetto – ivi incluso il cambiamento definitivo che è la morte – devono essere affrontati attraverso strumenti che in qualche modo siano in grado di andare oltre il linguaggio e acquisiscano il grado di universalità necessario quando si cerca di riaffermare il valore della vita di fronte alla morte.

Naturalmente il corpo è il fulcro di tutte le complesse, articolate aree semantiche coperte dalle forme espressive che hanno a che fare con i rituali del lutto. E per sua natura, il corpo è un'entità fisica che ha una sua fine; esso è anche soggetto al potere della cultura, ed è percepito come il luogo in cui, con chiarezza e definizione crescenti, vengono più spesso impressi i segni di significati culturali in conflitto, siano essi di genere, etnia o classe. "Tuttavia – ribadisce Weeks – il corpo è un padrone volubile: necessita di cambiamento; cade vittima di bisogni e di eccessi, è soggetto a malattia e decadimento; le sue fonti di piacere possono essere trasformate, attraverso eventi casuali, addestramento, alterazioni fisiche e mentali". Non sorprende, quindi, che, nelle forme contemporanee di espressione artistica, letteraria e culturale – la riflessione sulla morte abbia prodotto una quantità di tentativi molto diversificati di 'colmare' il varco ideale tra i vivi e i morti, un varco che resiste ogni rimozione e che si colloca ostinatamente fuori della portata rappresentativa delle forme tradizionali di simbolismo.



Tuttavia qualunque tentativo di affrontare la morte nei semplici termini della sparizione del corpo fisico è destinato a produrre una ricognizione altamente incompleta. Ogni volta che si affronta la materia dei rituali del lutto, la preservazione della memoria e di necessità implicata. Qualunque rappresentazione connessa alla morte produrrà un testo profondamente segnato dalla riflessione su chi stia commemorando chi, e per quale motivo. In questo contesto, il ruolo dell'artista consiste forse nella tensione a trovare le parole per dirlo, ovvero per raccontare la morte a una comunità che ha bisogno di metabolizzarla nella sua vita quotidiana.

In tutta evidenza, l'eccesso di investimento nel corpo che caratterizza la cultura contemporanea e l'infinita adattabilità del supporto fisico che ci consente di stare al mondo e che è intensificata dalle nuove tecnologie non contribuiscono a semplificare il dibattito su questi argomenti: se è vero, come sostiene Foucault, che il corpo è la superficie sulla quale diversi ordini di potere/conoscenza iscrivono i loro significati, allora la questione della morte semplicemente non può essere ridotta all'estinzione del corpo fisico. Cosmacini, intervistato da Spicci, chiarisce che persino dal punto di vista della medicina, la morte è questione complessa, che chiama in gioco la relazione tra il medico e il suo paziente, e dunque richiede una analisi delle modalità di questa relazione in diversi contesti sociali, culturali e storici. D'altro canto, citando Freud, Dolto e Moro, Colombini Mantovani chiarisce che il dolore sperimentato da chiunque subisca una perdita che si intende come definitiva, e in particolare quando questa perdita è causata da eventi violenti e imprevisti, dovrà essere elaborato, altrimenti condurrà a manifestazioni nevrotiche. Bouguet, nel suo saggio su Bob Flanagan e la *Body Art*, parte dall'assunto secondo cui la profezia hegeliana e nietzschiana della morte di Dio precluda di fatto il ricorso ad alcune dimensioni mistiche tradizionali che ci permettevano di conferire un significato alla morte. Il bisogno di affrontare questa condizione ontologica è in parte responsabile del carattere ricorrente della riflessione sulla morte in epoca contemporanea. In alcuni casi, opere d'arte connesse al dibattito sulla morte e sui suoi riti tornano a una tradizione antica, facendola rivivere alla luce di una nuova epistemologia. Dunque, come spiega Kohn, può accadere che una prosa poetica come *Death at Kataragama* (in *Handwriting*, di M. Ondatjie) si sviluppi integralmente intorno a una voce narrante che affronta la morte articolando il mito di un'entità – Kataragama – che è al tempo stesso un dio e una città. Come valore aggiunto, la combinazione di spazio metafisico e luogo fisico evoca una ibridazione culturale che è terreno fertile per un nuovo modo di affrontare la morte. Nel lavoro di Theresa Margolles, invece, la riflessione sulla morte prende la direzione opposta, e si concentra sul corpo nei termini dei processi che hanno luogo dopo la morte, che a sua volta è sempre vista come esito di un comportamento violento. Uccidere una persona si traduce nella rimozione di un'entità fisica dallo spazio sociale che essa occupava. Secondo Margolles – e Banwell – questa rimozione lascia tracce che, attraverso l'intervento dell'artista, possono arrivare ad alludere metonimicamente alla vita di chi è scomparso e possono riuscire a cancellare la distanza tra il corpo dei vivi e quello dei morti.



Naturalmente è impossibile sperimentare la propria morte. Pur riconoscendo l'inapplicabilità di questa esperienza e scegliendo di prendere le mosse dall'affermazione di Heidegger in proposito, Castillo si concentra sui reiterati tentativi di affrontare il lutto attraverso la letteratura. Il suo saggio su Gil de Biedma, José Ángel Valente e Alfonso Costafreda – membri della cosiddetta *Generación del 50* nella poesia spagnola – delinea una specifica strategia di resistenza: un rituale del lutto il cui strumento principale è la poesia. Scegliendo una prospettiva in qualche modo simile, Subini considera il lavoro di Pasolini e il modo in cui i suoi film sono dedicati al tema della morte interrogato attraverso la mitologia del Cristo. In modo più specifico, Subini ci mostra come Pasolini elabori una teoria linguistica strettamente connessa agli aspetti performativi del suo lavoro artistico per metabolizzare la morte attraverso una metafora filmica.

Pasolini fornisce una chiave interessante al significato della morte in molta parte della cultura e dell'arte contemporanea. La sua posizione è edificata sull'assunto che in molti casi, e in particolare nel campo dell'arte, è la morte a conferire un significato alla vita di un artista, illuminando retrospettivamente il suo operato. La morte è pertanto presentata come l'evento chiave che permette alla vita di trasformarsi in un passato chiaro, stabile, consolidato e comprensibile. E' attraverso la morte che possiamo usare la vita per trovare una specifica voce artistica. Vallorani affronta questa questione concentrandosi sul lavoro di Derek Jarman, che si collega esplicitamente a quello di Pasolini, in particolare negli anni successivi alla sua diagnosi di sieropositività. Considerando uno specifico lasso di tempo, ovvero gli anni '90, e prendendo in considerazione soprattutto il cinema come ambito strategico e arena privilegiata in cui le culture gay mettono in atto una resistenza alle sanzioni sociali e culturali, il saggio di Vallorani mostra come l'AIDS – un destino di morte tanto in termini sociali quanto in termini medici - abbia suggerito strategie di lutto in grado di introdurre nuove pratiche artistiche. In un contesto diverso ma condividendo il discorso sull'AIDS e sulla rappresentazione artistica, Ferrari avvicina il lavoro del poeta israeliano Hezy Leskly, con specifico riferimento a *Sotim yekarim* (Dear perverts), la sua quarta e ultima raccolta, pubblicata solo postuma nel 1994. In tutti questi casi, la morte riarticola a ritroso la vita, fornendole un senso e definendo un'eredità artistica ed etica scelta in piena consapevolezza. Per tutti questi artisti, il senso della creazione risiede nel ruolo pubblico dell'artista. E Iuliano, confrontando *My Brother* (Jamaica Kincaid) e *Saturn Street* (David Leavitt), indaga sulla costruzione dell'omosessualità come un processo portato a compimento attraverso la malattia e la morte. L'AIDS vi viene sempre presentato non solo come un destino privato, ma anche come una tematica sociale, che combina la paura dell'omosessualità e la minaccia di una patologia considerata, seppure in modo erroneo, come strettamente connessa ad essa.

Anche escludendo il riferimento all'AIDS, una prospettiva critica analoga può essere adottata – e viene di fatto scelta da Soncini – quando si affronta l'arte del morire nel teatro di Sarah Kane. Secondo Soncini, la morte è presentata in Kane in modo ambivalente, come l'unica via di fuga dall'incubo del vivere e, al tempo stesso, come



ciò che rende la vita un incubo, come il momento di “assoluta sanità e umanità” in cui “tutte le cose sono improvvisamente collegate” e come l’atto di auto-annullamento definitivo, irrevocabile e irredimibile.

In questa prospettiva, la vita e la morte non sono semplicemente legate una all’altra, ma appaiono addirittura gemelle. Perciò una riflessione sulla morte e i suoi riti tira in ballo una quantità di considerazioni molto convincenti sulla vita, le sue caratteristiche e il suo sviluppo, la sua fine intesa come estinzione del corpo, e, soprattutto, la necessità della memoria. In piena coerenza con questa prospettiva, Bianchi, nel suo saggio su Myriam Lurini, presenta il corpo della prostituta come luogo di violenza sistemica e di intervento possibile. Il corpo morto è il fulcro di pulsioni conflittuali, che rispondono alle regole e alle norme, infine trasformando il corpo della prostituta in un profilo mostruoso. Morte fisica e sociale si intrecciano, e si sostengono e giustificano l’un l’altra. L’indifferenza sociale in luogo della repressione e della censura è lo snodo tematico centrale nell’ultimo progetto fotografico di Claudio Cravero, analizzato da Fargione. *History of violence* trova un suo radicamento nella finalità esplicita di mostrare non la morte in se stessa, ma l’incapacità sociale di percepirla, come risultato di una saturazione globale di immagini di morte determinate dai media.

Si resiste all’indifferenza attraverso la memoria, mantenuta attraverso una costellazione di riti individuali e sociali che segnalano la separazione dal chi se n’è andato, definendone il testamento. Confrontando tre film contemporanei su Barcellona, Addolorato svela a poco a poco il significato sociale della morte, che è presentata dagli artisti in questione come una mutazione antropologica che si riflette sulla città, ma anche come un’opportunità per preservare la memoria. Sempre di città e architettura, e scegliendo di concentrarsi su un film (P. Greenaway, *The Belly of an Architect*) e su un evento reale (l’11 settembre), ci racconta Boni, che definisce il ruolo giocato dai media in un processo di ri-ritualizzazione della morte. Questo processo è finalizzato a dare corpo al tentativo di riempire il vuoto di sacralità, attraverso una metabolizzazione simbolica del timore della morte nella nostra cultura tardo moderna o post-moderna. La reazione dell’artista contro le convenzioni del lutto derivate da una separazione convenzionale tra morte e vita è presentata da Marino attraverso il riferimento a due romanzi, non lontani nel tempo, anche se appartenenti a culture diverse: *Das Profum*, di Suskind e *Oceanomare*, di Baricco, vengono presentati come modelli di rituali funebri anomali, molto più carichi di significato di quelli tradizionali. Allo stesso modo, Minardi avvicina il *Réquiem por un campesino español* (Ramòn J. Sender) per riflettere sulla funzione della morte come *exemplum* morale, che come tale sostiene l’ordine sociale e la stabilità della comunità. Una curiosa congruenza accidentale rende affine questo saggio al lavoro di Villa su Harvey Milk e sui due film dedicati alla sua morte – *Milk* (2008) e *The Times of Harvey Milk* (1982). Villa dimostra che, a dispetto dello spirito celebrativo con cui si aprono entrambi i film, nessuno dei due trasforma in un martire Milk, di fatto assassinato dopo innumerevoli minacce di



morte. Biet, invece, lavora sul profilo del martire, esaminando le implicazioni del suo sacrificio sia a livello individuale che a livello sociale.

Nel suo interessante saggio, Biet pone l'esaltazione del sacrificio autoimposto come una pulsione che si dipana a diversi livelli, e che può, per conseguenza, essere rappresentata nell'arte – e nel teatro in particolare – scegliendo una varietà di prospettive interpretative. Nissim, affrontando una tradizione diversa, analizza invece l'esperienza emotiva e intellettuale vissuta dallo romanziere senegalese Boubacar Boris Diop in Rwanda nel 1998, quando fu coinvolto, insieme ad altri scrittori, nel progetto "Scrivere per dovere di memoria", un progetto finalizzato a riflettere sul genocidio del 1994. La dura critica politica che emerge dal lavoro di Diop è anche interpretabile come resistenza all'oblio, e dunque come un atto di memoria. Anche Solaroli affronta la questione della memoria come radicale strategia di montaggio che seleziona eventi rilevanti – seppure dolorosi – per preservarli nel ricordo collettivo. Questo naturalmente solleva il problema della relazione tra i rituali del lutto e il ruolo dell'artista. Prendendo in considerazione la fotografia e la sua importanza nello svelare lo scandalo di Abu Ghraib, Solaroli identifica una specifica forma di rituale che ha ipostatizzato la memoria di questi tragici eventi nella percezione popolare, attivando allo stesso tempo una quantità di pratiche di ricontestualizzazione creativa e riarticolazione simbolica.

Dunque, il ruolo dell'artista nella comunità si fa più complesso e rilevante quando la morte e il lutto sono coinvolti. Al lavoro artistico si attribuisce tacitamente il compito di risolvere per via metaforica l'enigma della morte, combinando paura, dolore, nostalgia, persino un'idea di futuro con la percezione intensamente fisica di un corpo morto o morente. Questa combinazione spesso dà luogo a una performance artistica la cui struttura portante risiede nello scopo di trovare un linguaggio fuori dall'ordinario per una condizione fuori dall'ordinario. Vidal, per esempio, prende in considerazione tre opere d'arte significative: *Cro Car Crash Chronicle, after War/hol* (2001-2, Antun Maracic), *Usput spomenici / Sideroad Monuments* (1999-2002, Antun Maracic) e *Refraction* (2005, Aernout Mik). Analizzandole, Vidal mostra come, se da una parte neghiamo la morte neutralizzandone l'impatto nella nostra comunità e tentando di bandirla dalla nostra vita quotidiana, dall'altra siamo ancora affascinati dai siti di incidenti e di morte violenta, e questo dipende dal nostro bisogno di scoprire tutto quello che possiamo sulla morte. La tradizione dell'opera in musica e la sua tendenza a occuparsi della inscena della morte costituiscono le tematiche principali del saggio che Guarracino dedica a Kentridge. Evidenziando la complicità di questo genere musicale con la cultura patriarcale occidentale e la violenza coloniale. Guarracino mostra come l'appropriazione di Mozart da parte di Kentridge possa essere letta contemporaneamente come la voce dell'Europa coloniale e un luogo di resistenza per l'artista postcoloniale, con una particolare attenzione ai rituali del lutto che seguono la morte.



Abbiamo deciso di includere in questo numero della rivista anche testi che per loro stessa natura godono di un accesso privilegiato alla rappresentazione della morte. I lavori di Hervé Constant, Mary Kennan Herbert, Barbara Garlaschelli e Armando Pajalich sono pezzi importanti del puzzle che cerchiamo di completare in questa sede. Sono opere d'arte, e come tali non necessitano di spiegazioni. Parlano una loro lingua in questa complicata articolazione di memoria pubblica e privata al cospetto della morte.

La redazione

TESTI DI: *A. Addolorato, J. Banwell, P.D. Bianchi, C. Biet, F. Boni, S. Bouquet, F. Castillo, P. Caponi, A. Colombini Mantovani, H. Constant, D. Fargione, S. Ferrari, E. Franzini, B. Garlaschelli, S. Guarracino, F. Iuliano, M. Kennan Herbert, L. Kohn, M. Marino, A. Minardi, R. Murrone, L. Nissim, A. Pajalich, M. Solaroli, S. Soncini, M. Spicci, T. Subini, A. Toja, N. Vallorani, S. Villa, R. Vidal.*



Este número se dedica a Barbara Godard,
que ha estado entre nosotros, aunque por poco tiempo.

Barbara Godard se fue mientras estábamos recogiendo los artículos para este volumen. Acababa de aceptar formar parte de la redacción de nuestra revista. De cierta forma, considerando el tema elegido para este número, su fallecimiento adquiere el sabor de un destino ya escrito. Protagonista de la vida cultural canadiense e internacional desde los años Setenta, Barbara Godard representaba para nosotros una fuente de inspiración desde hace mucho antes de que se volviera un miembro de la redacción. En la investigación científica así como en el compromiso político feminista, juntaba una devoción absoluta por el rigor y el cuidado del estudio con una excepcional vitalidad y curiosidad por las formas de arte híbridas y una aún más aguda intuición con la cual se acercaba a los temas que le interesaban. De cierta manera, la imagen que elegimos para introducir este volumen, completa nuestro homenaje a Barbara: "Womb Form", de P. K. Page, evoca y al mismo tiempo rechaza la posibilidad de generar la vida citando ambiguamente la fertilidad y el impulso vital primigenio que siempre se acompaña a la conciencia de una muerte inminente. P. K. Page, que también acaba de fallecer, era pintora, poeta y feminista. Creemos que Barbara Godard hubiera aprobado nuestra elección.

Percibida como una fractura, una interrupción, una laceración violenta en el entramado de la vida, la muerte se considera aquí como un complejo de rituales que – así en el arte como en la interacción social – tienden a ayudarnos en el doloroso proceso de aceptación de la ausencia de otra persona, cuando esta ausencia se presenta como definitiva. La muerte es percibida como el fin del cuerpo; aunque consuele la fe en la posibilidad de que la vida continúe más allá de la frontera entre lo que está vivo y lo que no está vivo, necesitamos de un ritual que marque la transición y/o que nos ayude a imaginar una lectura simbólica de algo que no podemos ni comprender ni enfrentar. "Si es verdad que el cuerpo sociocultural es claramente una construcción, un producto ideológico – escribe Peter Brook – a pesar de esto nosotros pensamos en el cuerpo físico como si fuera poscultural y prelingüístico: sensaciones de placer y sobre todo de pánico, por ejemplo, suelen considerarse como experiencias que prescinden del lenguaje; y el fin del cuerpo en la muerte no es simplemente una construcción discursiva". Por esto los cambios físicos de los cuales nuestro cuerpo es objeto y sujeto – incluyendo el cambio definitivo que es la muerte – deben enfrentarse a través de instrumentos que de cierta forma puedan ir más allá del lenguaje, adquiriendo el grado de universalidad necesario cuando se intenta reafirmar el valor de la vida frente a la muerte.



Naturalmente, el cuerpo es el eje de todas las complejas, articuladas áreas semánticas ocupadas por las formas expresivas involucradas en los rituales del luto. Y por su naturaleza, el cuerpo es una entidad física que tiene su fin, es también sujeto al poder de la cultura, es percibido como el lugar donde, con claridad y definición crecientes, se imprimen cada vez más los signos de significados culturales en conflicto, sea de género, etnia o clase. "Sin embargo – subraya Weeks – el cuerpo es un dueño vulnerable: necesita de cambios; es víctima de necesidades y excesos, es sujeto a enfermedades y decaimientos; sus fuentes de placer pueden transformarse, a través de eventos casuales, entrenamiento, alteraciones físicas y mentales". No extraña, entonces, que, en las formas contemporáneas de expresión artística, literaria y cultural – la reflexión sobre la muerte haya producido una cantidad de intentos muy diferentes para 'colmar' la valla ideal entre vivos y muertos, una valla que se opone a cualquier remoción y que se pone obstinadamente fuera del alcance representativo de las formas tradicionales de simbolismo. Sin embargo, cualquier intento de representar a la muerte a través de los términos sencillos de la desaparición del cuerpo físico, es destinado a producir una búsqueda realmente incompleta. Cada vez que se enfrenta la materia de los rituales del luto, la preservación de la memoria y de la necesidad implicada, cualquier representación relacionada con la muerte producirá un texto profundamente marcado por la reflexión sobre quienes estamos recordando y sobre el motivo de este recuerdo. En este contexto, el papel del artista consiste quizás en la preocupación por encontrar las palabras para decirlo, o sea para narrar la muerte a una comunidad que necesita metabolizarla en su vida diaria.

Es evidente que el exceso de inversión en el cuerpo que caracteriza la cultura contemporánea, así como la infinita adaptabilidad del soporte físico que nos permite estar en mundo y que es intensificada por las nuevas tecnologías, no contribuyen a simplificar el debate sobre estos temas: si es verdad, como opina Foucault, que el cuerpo es la superficie en la cual el poder/conocimiento inscribe sus significados, el problema de la muerte sencillamente no se puede reducir a la extinción del cuerpo físico. Cosmacini, entrevistado por Spicci, aclara que hasta desde el punto de vista de la medicina, la muerte es un tema complejo, que evoca la relación entre médico y paciente y por esto requiere de un análisis de las modalidades de esta relación en diferentes contextos sociales, culturales e históricos. De otro lado, citando a Freud, Dolto e Moro, Colombini Mantovani subraya que el dolor por una pérdida que se considera definitiva, particularmente si se debe a acontecimientos violentos o imprevistos, tendrá que elaborarse para que no lleve a manifestaciones neuróticas. Bouguet, en su ensayo sobre Bob Flanagan y la Body Art, recuerda como la profecía hegeliana y nietzschiana de la muerte de Dios impide de hecho el recurso a algunas dimensiones místicas tradicionales que nos permitían atribuirle un significado a la muerte. La necesidad de enfrentar esta condición ontológica es parcialmente responsable del carácter frecuente de la reflexión sobre la muerte en época contemporánea. En ciertos casos, obras de arte relacionadas al debate sobre la muerte y sus rituales vuelven a una tradición antigua, interpretada a la luz de una nueva epistemología. Así que, como explica Kohn, puede pasar que una prosa poética como



"Death at Kataragama" (en *Handwriting*, de M.Ondatjie) se desarrolle integralmente alrededor de una voz narrante que enfrenta la muerte articulando el mito de una entidad – Kataragama – que es al mismo tiempo un dios y una ciudad. Como valor añadido, el combinado de espacio metafísico y lugar físico evoca una hibridación cultural que es terreno fértil para una nueva manera de enfrentar a la muerte. En el trabajo de Theresa Margolles, en cambio, la reflexión sobre la muerte toma la dirección opuesta, concentrándose en los cuerpos en término de procesos que se dan después de la muerte, que a su vez es vista siempre como resultado de una actitud violenta. Matar a una persona se traduce en la remoción de una entidad física del espacio social que ocupaba. Según Margolles – y Banwell – esta remoción deja huellas que, a través de la intervención del artista, pueden llegar a aludir metonímicamente a la vida de quien ha desaparecido, borrando la distancia entre el cuerpo de los vivos y el de los muertos.

Naturalmente, es imposible experimentar la muerte de uno. A pesar de reconocer la inaplicabilidad de esta experiencia y decidiendo partir de una afirmación de Heidegger, Castillo se concentra en los frecuentes intentos de elaboración del luto a través de la literatura. Su ensayo sobre Gil de Biedma, José Ángel Valente y Alfonso Costafreda – miembros de la Generación del 50 en la poesía española – define una específica estrategia de resistencia: un ritual del luto donde el instrumento principal es la poesía. Eligiendo una perspectiva parecida, Subini considera el trabajo de Pasolini y la manera en que sus películas se han dedicado al tema de la muerte a través de la mitología del Cristo. Específicamente, Subini nos muestra como Pasolini elabore una teoría lingüística estrictamente relacionada con los aspectos performativos de su trabajo artístico para metabolizar la muerte a través de una metáfora filmica. Pasolini ofrece una clave interesante para interpretar el significado de la muerte en un sector de la cultura y del arte contemporáneos. Su postura nace de la idea que en muchos casos, particularmente en el campo del arte, es la muerte que le confiere significado a la vida del artista, alumbrando retrospectivamente su trabajo. La muerte, por lo tanto, se presenta como el evento clave que le permite a la vida transformarse en un pasado claro, estable, consolidado y comprensible. Es a través de la muerte que podemos usar la vida para encontrar una específica voz artística. Vallorani enfrenta el tema concentrándose en el trabajo de Derek Jarman - explícitamente relacionado al de Pasolini - particularmente en los años sucesivos a su diagnóstico de seropositividad. Considerando un específico periodo de tiempo, es decir los años Noventa, y considerando sobre todo el cine como ámbito estratégico y arena privilegiada donde las culturas gay actúan una resistencia contra las sanciones sociales y culturales, el ensayo de Vallorani muestra como el SIDA – un destino de muerte en términos sociales y médicos - ha sugerido estrategias de luto capaces de introducir nuevas prácticas artísticas. En un contexto diferente pero compartido - el discurso sobre el SIDA y su representación artística - Ferrari acerca su trabajo al del poeta israelí Hezy Leskly, con una referencia específica a *Sotim yekarim* (Dear perverts), su cuarta y última colección, publicada póstuma en 1994. En todo caso, la muerte rearticula la vida, atribuyéndole un sentido y definiendo una herencia artística y ética conscientemente elegida. Para todos estos artistas, el sentido de la creación se halla en



el papel público del artista. Y Iuliano, haciendo un confronto entre *My Brother* (Jamaica Kincaid) y "Saturn Street" (David Leavitt), investiga sobre la construcción de la homosexualidad como proceso llevado a cabo a través de la enfermedad y de la muerte. El SIDA se representa siempre no sólo como un destino privado, sino también como un tema social, que acerca el miedo a la homosexualidad a la amenaza de una patología erróneamente considerada como a esta estrictamente conexas.

Aún excluyendo la referencia al SIDA, igual perspectiva crítica puede adoptarse – y es la que elige Soncini – enfrentando el arte de morir en el teatro de Sarah Kane. Según Soncini, la muerte es presentada en Kane de manera ambivalente, como la única vía de escape de la pesadilla de vivir y, al mismo tiempo, como lo que hace de la vida una pesadilla, como el momento de "absoluta salud y humanidad" donde "todas las cosas de repente se relacionan" y como el acto de auto-anulación definitivo, irrevocable e irredimible.

En esta perspectiva, la vida y la muerte no son simplemente relacionadas, sino que aparecen como mellizas. Una reflexión sobre la muerte y sus rituales, pues, evoca una cantidad de reflexiones sobre la vida, sus características y desarrollo, su fin en el sentido de extinción del cuerpo, y sobre todo la necesidad de la memoria. Coherentemente, Bianchi, en su ensayo sobre Myriam Lurini, presenta el cuerpo como lugar de violencia sistémica y de intervención posible. El cuerpo muerto es el eje de pulsiones conflictivas, que responden a las reglas y las normas, finalmente transformando el cuerpo de la prostituta en un perfil monstruoso. Muerte física y social se entrelazan y se sostienen, justificándose mutuamente. La indiferencia social en lugar de la represión y de la censura es el corazón del último proyecto fotográfico de Claudio Cravero, analizado por Fargione. *History of violence* encuentra su centro en la finalidad específica de enseñar no la muerte en sí misma, sino la incapacidad social de percibirla, como resultado de una saturación global de imágenes de muerte determinadas por los medios de comunicación.

Se resiste a la indiferencia a través de la memoria, mantenida por una constelación de rituales individuales y sociales que indican la separación de quienes se fueron, definiendo su legado. Comparando tres películas presentadas por unos artistas contemporáneos sobre Barcelona, Addolorato devela paulatinamente el significado social de la muerte, que es presentada por estos artistas como un cambio antropológico que se refleja en la ciudad, pero también como una oportunidad para preservar la memoria. Siempre de ciudad y arquitectura, y decidiendo concentrarse en una película (P. Greenaway, *The Belly of an Architect*) y en un acontecimiento real (el 11 de septiembre) se ocupa Boni, que define el papel de los medios de comunicación dentro de un proceso de re-ritualización de la muerte.



Este proceso es finalizado a darle cuerpo a la tentativa de llenar el vacío de la sacralidad, a través de una metabolización simbólica del temor a la muerte en nuestra cultura tardomoderna o postmoderna. La reacción del artista contra las convenciones del luto derivadas de una separación convencional entre muerte y vida, es presentada por Marino a través de la referencia a dos novelas, cercanas en el tiempo aunque culturalmente lejanas: *Das Profum*, de Suskind e *Oceanomare*, de Baricco, se presentan como modelos de rituales fúnebres anómalos, mucho más cargados de sentido con respecto a los tradicionales. Igualmente, Minardi considera *Réquiem por un campesino español* (Ramón J. Sender) para reflexionar sobre la función de la muerte como *exemplum* moral, que como tal mantiene el orden social y la estabilidad de la comunidad. Una curiosa congruencia accidental acerca este ensayo al de Villa sobre Harvey Milk y sus dos películas dedicadas a su muerte - *Milk* (2008) y *The Times of Harvey Milk* (1982). Villa demuestra que, a pesar del espíritu conmemorativo con el cual se abren ambas películas, nadie transforma en un mártir a Milk, de hecho asesinado tras innumerables amenazas de muerte. Biet, en cambio, trabaja en el perfil del mártir, examinando las implicaciones de su sacrificio sea a nivel individual sea a nivel social. En su interesante ensayo, Biet interpreta la exaltación del sacrificio autoimpuesto como una pulsión que se desarrolla según niveles diferentes, y que puede ser representada en el arte – y particularmente en el teatro – eligiendo entre una variedad de perspectivas interpretativas. Nissim, desde una tradición diferente, analiza en cambio la experiencia emotiva e intelectual del novelista senegalés Boubacar Boris Diop en Rwanda en 1998, cuando fue involucrado, junto con otros escritores, en el proyecto “Escribir por deber de memoria”, un proyecto finalizado a reflexionar sobre el genocidio de 1994. La dura crítica política presente en el trabajo de Diop puede interpretarse también como resistencia ante el olvido, y entonces como un acto de memoria. También Solaroli se ocupa de la memoria como radical estrategia de montaje, que selecciona acontecimientos relevantes – aunque dolorosos – para preservarlos en el recuerdo colectivo. Esto, por supuesto, evoca el problema de la relación entre los rituales del luto y el papel del artista. Considerando la fotografía y su importancia en desvelar el escándalo de Abu Ghraib, Solaroli identifica una específica forma de ritual que ha hipostatizado la memoria de estos trágicos acontecimientos en la percepción popular, activando al mismo tiempo una cantidad de prácticas de re-contextualización creativa y re-articulación simbólica.

Entonces, el papel del artista en la comunidad se hace más complejo y relevante cuando entra en relación con la muerte y el luto. Al trabajo artístico se le atribuye calladamente la tarea de resolver a través de la metáfora, el enigma de la muerte, combinando el miedo, el dolor, la nostalgia, hasta una idea de futuro, con la percepción intensamente física de un cuerpo muerto o moribundo.



Esta mezcla, muchas veces da lugar a una performance artística cuya estructura portante se halla en el objetivo de encontrar un lenguaje fuera de lo normal para una condición fuera de lo normal. Vidal, por ejemplo, toma en consideración tres obras significativas: *Cro Car Crash Chronicle*, *after War/hol* (2001-2, Antun Maracic), *Usput spomenici/ Sideroad Monuments* (1999-2002, Antun Maracic) y *Refraction* (2005, Aernout Mik). Analizándolas, Vidal muestra como, si de un lado negamos la muerte neutralizando su impacto en nuestra comunidad e intentando excluirla de nuestra vida diaria, de otra parte estamos fascinados todavía por los sitios de accidentes y de muerte violenta, y esto depende de nuestra necesidad de descubrir todo lo que podemos sobre la muerte. La tradición de la ópera en música y su tendencia a representar la muerte en escena, constituyen los temas principales del ensayo que Guarracino le dedica a Kentridge. Evidenciando la complicidad de este género musical con la cultura patriarcal occidental y la violencia colonial, Guarracino muestra como la apropiación de Mozart por parte de Kentridge puede leerse al igual como la voz de la Europa colonial y un lugar de resistencia para el artista postcolonial, con una atención especial hacia los rituales del luto que siguen a la muerte.

Decidimos incluir en este número de la revista también textos que por su naturaleza gozan de un acceso privilegiado hacia la representación de la muerte. Los trabajos de Hervé Constant, Mary Kennan Herbert, Barbara Garlaschelli y Armando Pajalich son piezas importantes del rompecabezas que buscamos completar en esta sede. Son obras de arte, y como tales no necesitan ser explicados. Hablan una lengua propia en esta compleja articulación de memoria pública y privada junto a la muerte.

La redacción

TEXTOS DE: A. Addolorato, J. Banwell, P.D. Bianchi, C. Biet, F. Boni, S. Bouguet, F. Castillo, P. Caponi, A. Colombini Mantovani, H. Constant, D. Fargione, S. Ferrari, E. Franzini, B. Garlaschelli, S. Guarracino, F. Iuliano, M. Kennan Herbert, L. Kohn, M. Marino, A. Minardi, R. Murrone, L. Nissim, A. Pajalich, M. Solaroli, S. Soncini, M. Spicci, T. Subini, A. Toja, N. Vallorani, S. Villa, R. Vidal.



Ce numéro est dédié à Barbara Godard,
qui a été une des nôtres, bien que pour si peu de temps.

Alors qu'on était en train de rassembler les contributions à ce numéro d' "Autres Modernités", Barbara Godard est disparue.

Elle venait tout juste de rejoindre notre comité rédactionnel. Et son départ, étant donné la thématique que nous avons choisi, prend en quelque sorte la saveur d'un événement annoncé. Dès les années '70, Barbara Godard a été une des protagonistes de la vie culturelle canadienne et internationale et, avant même d'être un membre de notre rédaction, elle a été pour nous une source d'inspiration. À l'appui des batailles féministes dans la recherche scientifique aussi bien que dans l'engagement politique, elle a su joindre la plus grande rigueur intellectuelle et le soin de l'étude à une rare vitalité et curiosité pour les formes d'art hybrides. Et encore, elle mettait toute son intuition, rare et raffinée, dans l'approche des thématiques qu'elle choisissait d'étudier. D'une certaine manière, l'image que nous avons mis à l'ouverture de ce volume parachève notre hommage à Barbara : "Womb Form", de P.K. Page. Elle suggère et nie à la fois la possibilité d'engendrer la vie et cela se fait par une référence ambiguë à la fertilité et à l'élan vital primordial, car celui-ci se lie toujours étroitement à la conscience d'une mort imminente. P.K. Page, elle aussi disparue cette année, était peintre, poète et féministe. Nous aimons espérer que Barbara Godard aurait approuvé notre choix.

Perçue comme une fracture, une interruption, une déchirure violente dans le tissu de la vie, la mort est dans ce volume prise en compte comme un ensemble de rituels qui – dans l'art aussi bien que dans l'interaction sociale – nous aident dans le processus douloureux qui est la prise de conscience de l'absence de quelqu'un, alors que cette absence se veut définitive. La mort est perçue comme la fin du corps ; quelque consolation que puisse offrir la foi dans la continuité de la vie au-delà de la limite entre ce qui vit et ce qui n'est plus, nous avons besoin d'un rituel marquant la transition et/ou qui nous aide à imaginer une lecture symbolique de ce que nous ne sommes pas à même de comprendre et d'aborder. "S'il est vrai que le corps socio-culturel est bien évidemment une construction, un produit idéologique – dit Peter Brook – néanmoins nous avons tendance à penser le corps physique comme post-culturel et pre-linguistique : des sensations de plaisir et surtout de panique, par exemple, sont habituellement envisagées comme des expériences indépendantes du



langage ; et la fin du corps dans la mort n'est pas simplement une construction discursive". Donc, les changements physiques dont notre corps est l'objet et le sujet – y compris le changement définitif qui est la mort – doivent être abordés à l'aide d'instruments capables d'aller en quelque sorte au-delà du langage et pour qu'ils acquièrent le degré d'universalité indispensable à la tentative de réaffirmer la valeur de la vie face à la mort.

Bien entendu, le corps est le point d'appui indépassable des champs sémantiques, si complexes et articulés, sollicités par les formes expressives concernant les rituels du deuil. Et le corps est, par nature une entité physique destinée à finir ; il est aussi sujet au pouvoir de la culture et il est perçu comme le lieu où, d'une façon de plus en plus claire et définie, s'impriment des marques culturelles conflictuelles : de genre, ethniques ou de classe. "Cependant – nous rappelle Weeks – le corps est un maître inconstant : il lui faut du changement ; il est la proie de ses besoins et de ses excès ; il est exposé à la maladie et à la décadence ; ses sources de plaisir peuvent être transformées par des événements fortuits, par l'entraînement, par des altérations physiques ou mentales". Ce n'est pas une surprise, donc, si, dans les expressions artistiques, littéraires et culturelles contemporaines, la réflexion sur la mort a produit tellement d'essais diversifiés pour "remplir" le décalage idéal entre les vivants et les morts, un décalage qui tient contre tout refoulement et qui se maintient obstinément au-delà de l'effort de représentation des formes symboliques traditionnelles. Pourtant, toute tentative d'approche à la mort par les seules données de la disparition du corps réel est vouée à une prospection largement incomplète. Chaque fois qu'on aborde la question des rituels du deuil, la préservation de la mémoire est nécessairement concernée. N'importe quelle représentation touchant à la mort va produire un texte profondément marqué par la réflexion sur qui commémore qui et pourquoi. Etant donné ce contexte, le rôle de l'artiste consiste à rendre peut être la tension engendrée par l'effort de trouver les mots pour dire, ou bien pour raconter la mort à une communauté qui a besoin de l'assimiler à son quotidien.

Bien évidemment, l'excès d'attention au corps, qui caractérise la culture contemporaine, et la grande capacité d'adaptation, accrue par les nouvelles technologies, de ce support physique nous faisant exister au monde ne simplifient pas le débat sur ces questions : s'il est vrai, comme le dit Foucault, que le corps est la surface sur laquelle les ordres divers de pouvoir / connaissance impriment leurs signifiés, alors la question de la mort ne peut pas tout simplement se réduire à l'extinction du corps physique. Cosmacini, interviewé par Spicci, explique que la mort est une question complexe, même du point de vue de la médecine ; elle implique la relation entre le médecin et son patient et demande qu'on analyse la manière dont celle-ci évolue dans les divers contextes sociaux, culturels et historiques. D'ailleurs, Colombini Mantovani, en citant Freud, Dolto et Moro, confirme que la douleur ressentie par celui qui subit une perte définitive, et particulièrement lorsque cette perte est provoquée par des événements violents ou imprévus, doit être "élaborée", sans quoi s'installent des manifestations névrotiques. Bouguet dans son essai sur Bob



Flanagan et la *Body Art* s'appuie sur la conviction que la prophétie hégélienne et nietzschéenne de la mort de Dieu a fini par empêcher tout recours à ces dimensions mystiques traditionnelles qui nous permettaient d'attribuer un signifié à la mort. L'exigence d'assumer cette condition ontologique amène à la réitération de la réflexion sur la mort qui marque l'époque contemporaine. Dans certains cas, les œuvres d'art concernant le débat sur la mort et sur ses rites remontent à une tradition ancienne afin de la réactiver à la lumière d'une nouvelle épistémologie. C'est ainsi que, comme l'explique Kohn, il peut arriver qu'une prose poétique telle que *Death at Kataragama* (dans *Handwriting* de M. Ondatjie) soit entièrement centrée sur un narrateur qui aborde la mort par le moyen du mythe d'une entité – Kataragama – à la fois dieu et ville. De plus, le mélange d'un espace métaphysique et d'un lieu physique se propose comme un enrichissement, car il suggère une hybridation culturelle, qui devient terrain fertile pour une nouvelle manière d'affronter la mort. Par contre, dans l'essai de Theresa Margolles, la réflexion sur la mort prend une direction opposée : elle se focalise sur le corps, sur les processus qu'y ont lieu après la mort, celle-ci étant toujours envisagée comme le résultat d'un comportement violent. Tuer quelqu'un revient à ôter une entité physique de l'espace qu'elle occupait. Selon Margolles – et Banwell – cet arrachement laisse des traces qui, grâce à l'artiste, peuvent parvenir à évoquer, sur le mode métonymique, l'existence du disparu et réussir à annuler la distance entre le corps des vivants et celui des morts.

Bien évidemment, il est impossible d'expérimenter sa propre mort. Tout en admettant l'expérience comme irréalisable et en choisissant de prendre comme point de départ l'affirmation d'Heidegger à ce sujet, Castillo se focalise sur les tentatives répétées de faire face au deuil par le moyen de l'œuvre littéraire. L'essai sur Gil de Biedma, José Ángel Valente et Alfonso Costafreda – membres de celle qu'on a nommée la *Generación* des années '50 de la poésie espagnole – trace une stratégie spécifique de résistance : un rituel du deuil dont l'instrument principal est la poésie. En choisissant une perspective assez semblable, Subini s'intéresse à l'œuvre de Pasolini et à la façon dont ses films sont centrés sur la thématique de la mort dont le questionnement se fait via la mythologie du Christ. Plus précisément, Subini nous montre l'élaboration par Pasolini d'une théorie linguistique étroitement liée aux aspects performatifs de son travail artistique qui, par une métaphore filmique devient moyen d'élaborer l'expérience de la mort.

Pasolini offre une clef intéressante de la signification de la mort dans la plupart de la culture et de l'art contemporain. Sa pensée s'appuie sur l'idée que le plus souvent et, particulièrement, dans le domaine de l'art, c'est la mort qui donne sens à la vie d'un artiste, en mettant en lumière après coup son travail. Par conséquent, la mort est donnée comme la clé de voûte qui permet à la vie vécue de se métamorphoser en un passé clair, ferme, consolidé et compréhensible. C'est à travers la mort qu'on peut mettre à contribution la vie pour trouver une voix artistique singulière. Vallorani traite ce sujet en se focalisant sur l'œuvre de Derek Jarman, qui se réfère ouvertement à celle de Pasolini, relation qui devient plus évidente après qu'il a reçu le diagnostic de sa



séropositivité. L'essai de Vallorani se rapporte à un laps de temps bien précis, c'est-à-dire les années '90, et se tourne surtout du côté du cinéma en tant que sphère stratégique et arène privilégiée où les cultures homosexuelles mettent en exécution une résistance aux sanctions sociales et culturelles ; à partir de cela Vallorani explique comment le SIDA – une destinée de mort tant au niveau de la réalité sociale qu'à celui de la médecine – ait pu suggérer des stratégies de deuil à même d'introduire de nouvelles pratiques artistiques. Située dans un contexte culturel différent, mais s'approchant du précédent pour ce qui tient au discours du SIDA et aux problèmes de la représentation artistique, la contribution de Ferrari approche l'œuvre du poète israélien Hezy Leskly, en s'arrêtant à analyser de plus près *Sotim yekarim* (Chers pervers), son quatrième et dernier recueil, publié posthume en 1994. Dans tous ces cas, la mort réarrange la vie après coup, en lui donnant un sens et en désignant une hérité artistique et étique choisie en pleine conscience. Selon tous ces artistes, le sens de la création réside dans le rôle public de l'artiste. Ainsi Iuliano compare-t-il *My Brother* (Jamaica Kincaid) à *Saturn Street* (David Leavitt) et explore la manière dont l'homosexualité se construit comme processus accompli par la maladie et la mort. Le SIDA n'est pas seulement présenté comme un sort privé, mais aussi et toujours comme une thématique sociale, qui joint la peur de l'homosexualité à la menace d'une pathologie qu'on croit, à tort, étroitement liée à la première.

Tout en excluant la référence au SIDA, on peut se situer dans une perspective critique analogue – c'est ce que fait d'ailleurs Soncini – lorsqu'on envisage l'art de mourir dans le théâtre de Sarah Kane. D'après Soncini, Kane présente la mort d'une façon ambiguë : elle est la seule issue au cauchemar de la vie et, à la fois, elle est ce qui rend la vie un cauchemar; comme si elle était le moment de "santé et humanité totales" où "toutes les choses sont tout à coup reliées entre elles", et aussi l'acte d'auto-annulation définitive, irrévocable et irrachetable.

Dans cette perspective, la vie et la mort ne sont pas simplement liées l'une à l'autre, mais elles apparaissent comme tout à fait jumelées. Par conséquent, une réflexion sur la mort et ses rituels met en cause un grand nombre de considérations très convaincantes sur la vie, ses caractéristiques et son développement, sa fin en tant qu'extinction du corps et, surtout, la nécessité de la mémoire. Pleinement aligné sur cette perspective, Bianchi, dans son essai sur Myriam Lurini, présente le corps de la prostituée comme lieu de violence du système et de possible intervention. Le corps mort est le point d'appui de pulsions conflictuelles répondant aux normes, mais pour métamorphoser au bout du compte le corps de la prostituée en une silhouette monstrueuse. La mort physique et la mort sociale s'entrecroisent, se soutiennent et se justifient l'une l'autre. L'indifférence sociale se substituant à la répression et à la censure est le noyau thématique au centre du dernier projet photographique de Claudio Cravero dont l'analyse est proposée par Fargione. De manière explicite, *History of violence* s'enracine dans la volonté de montrer non pas la mort en elle-même, mais l'incapacité sociale de la percevoir, une incapacité due à la surexposition d'images de mort proposées par les médias.



On résiste à l'indifférence grâce à la mémoire, gardée par un ensemble de rites individuels et sociaux qui marquent la séparation du disparu, tout en constituant son testament. Comparant trois films contemporains sur Barcelone, Addolorato dégage peu à peu la signification sociale de la mort, présentée par les metteurs en scène en tant que mutation anthropologique qui se reflète sur la ville, mais aussi comme une chance pour sauvegarder la mémoire. Boni nous parle à son tour de la ville et d'architecture : en se focalisant sur un film (P. Greenaway, *The Belly of an Architect*) et sur un évènement (l'11 septembre), il définit le rôle joué par les médias dans un processus de re-ritualisation de la mort. Ce processus vise à concrétiser l'effort de remplir le manque de sacralité dans notre culture moderne attardée, voire post-moderne, par une assimilation symbolique de la peur de la mort. La réaction de l'artiste aux conventions du deuil, s'appuyant sur la séparation simpliste entre la mort et la vie, est présentée par Marino à l'aide de deux romans, non éloignés dans le temps, même si rattachés à des cultures différentes : *Das Profum* de Suskind et *Oceanomare* de Baricco sont proposés comme modèles de rituels funèbres inhabituels, beaucoup plus signifiants que les traditionnels. Pareillement, Minardi examine le *Réquiem por un campesino español* (Ramón J. Sender) afin de réfléchir sur la fonction de la mort comme un *exemplum* moral, qui, en tant que tel, sous-tend l'ordre social et la stabilité de la communauté. Une coïncidence curieuse et imprévue approche cet essai de la contribution de Villa sur Harvey Milk et sur deux des films dédiés à sa mort – *Milk* (2008) et *The Times oh Harvey Milk* (1982). Villa explique qu'en dépit de l'esprit commémoratif qui ouvre les deux films, ni l'un ni l'autre ne métamorphosent pas Milk, tué en effet après plusieurs menaces de mort, en un martyr. Par contre, Biet s'occupe du rôle du martyr, en étudiant les implications de son sacrifice au niveau tant individuel que social. Dans son essai si intéressant, Biet envisage l'exaltation du sacrifice auto-imposé comme une pulsion se dénouant à plusieurs niveaux et qui, par conséquent, s'offre à une variété de perspectives d'interprétations artistiques et, notamment, théâtrales. S'intéressant à une tradition différente, Nissim analyse l'expérience émotive et intellectuelle vécue par le romancier sénégalais Boubacar Boris Diop au Rwanda, en 1998, lorsqu'il travailla avec d'autres écrivains au projet, "Ecrire pour devoir de mémoire" qui entendait réfléchir sur le génocide du 1994. La sévère critique politique qui se dégage de l'œuvre de Diop est à lire aussi comme une résistance à l'oubli, donc comme un acte de mémoire. Solaroli aussi, aborde de son côté, la question de la mémoire en tant que stratégie radicale de montage visant à sélectionner les événements importants – même si douloureux – pour les garder dans la mémoire collective. Bien évidemment, cela soulève le problème de la relation entre les rituels du deuil et le rôle de l'artiste. Examinant la photographie et l'importance qu'elle a eu dans le dévoilement du scandale d'Abu Ghraib, Solaroli décèle un rituel spécifique qui a hypostasié dans la perception populaire la mémoire de ces événements tragiques, en activant plusieurs pratiques à la fois de re-contextualisation créative et de re-articulation symbolique.



Le rôle de l'artiste à l'intérieur de la communauté devient de toute évidence plus complexe lorsqu'il s'agit de la mort et du deuil. De manière implicite on confie au travail artistique la tâche de résoudre, par la métaphore, l'énigme de la mort, en joignant la peur, la douleur, la nostalgie, et même une idée de futur, à l'intense perception physique d'un corps mort ou mourant. Ce mélange donne souvent lieu à une performance artistique dont le but principal est de trouver un langage hors de l'ordinaire pour une condition hors de l'ordinaire. Vidal, par exemple, examine trois œuvres d'art significatives : *Cro Car Crash Chronicle, after War/hol* (2001-2, Antun Maracic), *Usput spomenici/Sideroad Monuments* (1999-2002, Antun Maracic) et *Refraction* (2005, Aernout Mik). En les analysant, il explique que si d'une part nous nions la mort en neutralisant son impact dans notre communauté, voire dans notre vie de tous les jours, de l'autre nous sommes encore fascinés par les lieux des accidents ou de mort violente, poussés par notre besoin de découvrir tout ce que l'on peut sur la mort. La tradition de l'opéra et son penchant à s'occuper de la mise en scène de la mort sont les thématiques principales de l'essai que Guarracino dédie à Kentridge. Guarracino décèle les complicités que ce genre musical entretient avec la culture patriarcale occidentale et la violence coloniale. Il met en évidence de quelle manière, en s'appropriant de Mozart, Kentridge devient à la fois la voix de l'Europe coloniale et le lieu de résistance pour l'artiste post-colonial, avec une attention particulière pour les rituels du deuil qui suivent la mort.

Nous avons choisi d'inclure aussi dans ce numéro de notre revue des textes qui, par leur propre nature, accèdent de manière privilégiée à la représentation de la mort. Les contributions d'Hervé Constant, Mary Kennan Herbert, Barbara Garlaschelli et Armando Pajalich sont des pièces importantes du puzzle qu'on essaie de réaliser ici. Elles sont des œuvres d'art et en tant que telles ne nécessitent pas d'explications. Dans cette complexe articulation de mémoire publique et privée face à la mort, elles parlent un langage qui n'appartient qu'à elles.

La rédaction

TEXTES DE: A. Addolorato, J. Banwell, P.D. Bianchi, C. Biet, F. Boni, S. Bouguet, F. Castillo, P. Caponi, A. Colombini Mantovani, H. Constant, D. Fargione, S. Ferrari, E. Franzini, B. Garlaschelli, S. Guarracino, F. Iuliano, M. Kennan Herbert, L. Kohn, M. Marino, A. Minardi, R. Murrone, L. Nissim, A. Pajalich, M. Solaroli, S. Soncini, M. Spicci, T. Subini, A. Toja, N. Vallorani, S. Villa, R. Vidal.



This is to Barbara Godard,
who was one of us, though shortly

Halfway through the process of gathering contributions for this issue, Barbara Godard died. She had just accepted to be a member of the editorial board of AM. It somehow seemed a written spell, considering the theme we had selected. One of the intellectual protagonists of Canadian and international cultural life in the 70s, Barbara was an inspiring model for our journal much before becoming part of the editorial committee. In her scientific research as well as in her political commitment in support of feminist issues, she combined the absolute devotion to accuracy and thoroughness with a vitality and curiosity for hybrid forms of art that are rare, that even rarer is the sharp intuition with which she approached them. Somehow the image chosen to introduce this volume completes our homage to Barbara: "Womb Form", by P.K. Page, evokes and at the same time rejects the possibility of giving birth, ambiguously quoting both fertility and the primeval impulse to living that is always coupled with the awareness of impending death. P.K. Page, who also died last year, was a painter, a poet and a feminist. We do think Barbara Godard would approved our choice.

Felt as a break, an interruption, a violent rip in the fabric of living, death is actually considered here in terms of the whole set of rituals that – in art as well as in social intercourse – are meant to help us in the sorrowful process of coming to terms with other people's absence, when this absence is intended as final. Death is perceived as the end of the body; however comforting any belief in life going on once crossed the border between the living and the dead, we need a rite to mark this transition and/or to help us imagining a symbolic reading of what we are unable to understand and cope with. "If the sociocultural body clearly is a construct, an ideological product – writes Peter Brooks – nonetheless we tend to think of the physical body as postcultural and prelinguistic: sensations of pleasure and especially of panic, for instance, are generally held to be experiences outside language; and the body's end in death is not simply a discursive construct". Therefore the physical changes to which our body is object and subject – herewith enclosed the final change that is death – have to be coped with through instruments that somehow go beyond language and acquire the degree of universality fatally required when trying to reassess the value of life in the face of death.



The body is of course the hub of all the complex, articulated clusters of representations somehow pertaining death rites. The body, by nature, is a physical entity that is given an end; it is also highly susceptible to the power of culture, and it is felt as the site where, with increasing clarity and determinacy, the marks of conflicting cultural meanings – be them gender, ethnicity or class – are most often inscribed. “But – as Weeks maintains – a body is a fickle master or mistress: it needs change; it falls prey to want or plenty; to sickness or physical decay; its sources of pleasures can be transformed, whether through chance, training, physical alteration, mental”. It is not surprising, therefore, that – in the contemporary forms of artistic, literary and cultural expressions – the reflection on death has produced an array of highly diversified attempts to ‘fill in’ the ideal blank between the dead and the living, which resists any removal strategy and stubbornly locates itself outside the reach of traditional symbolic forms. However, any pretence to deal with death simply in terms of the vanishing of a physical body is bound to produce a highly incomplete survey on the issue. When death rites are implied, the issue of memory cannot be elided. Any representation connected with death is bound to be a text troubled to the end by the notion of who is remembering whom and for which reason. In this context, the role of the artist may consist in the fight for the word to say it, that is to tell about death in a community which needs to metabolize it in its everyday life.

Clearly enough, the over-investment in the body which characterizes our culture and its resilience reinforced by new technologies do not make the debate about these issues any easier: if it is true that the body – according to Foucault – is the surface on which different regimes of power/knowledge write their meanings and effects, then the issue of death can not be reduced to the mere end of the body. Cosmacini, interviewed by Spicci, makes it clear that even from the medical point of view, death is a complex issue, calling into play the relationship between the doctor and his/her patient, and therefore requiring an articulated analysis of the mode and modalities any doctor relates with his/her patient in different social, cultural and historical contexts. On the other hand, quoting Freud, Dolto and Moro, Colombini Mantovani, specifies that the grief experienced by whoever suffers a loss that is intended as final, and particularly when this loss is caused by violent and unforeseen events, will need to be processed, otherwise it will lead to neurosis. Bouguet, in her essay on Bob Flanagan and Body Art, starts from the assumption that the Hegelian-Nietzschean prophecy of the death of God actually precludes some traditional mystical dimensions that used to allow men to give death a meaning. The need to face this ontological condition is in part responsible for the recurrent character of the reflection on death in our contemporary art scene. In some cases, works of art linked to the issue of death and its rites go back to an ancient tradition, reviving it in the light of a new epistemology. So, as Kohn explains, it may happen that a prose poem such as “Death at Kataragama” (in *Handwriting*, by M. Ondatjie) wholly develops around a speaker facing death and articulating the myth of an entity – Kataragama – that is both a god and a city. Moreover, the combination of a metaphysical space and a physical place evokes a cultural hybridity that is the fertile ground feeding a new way to face death. In Theresa



Margolles' work, instead, the reflection on death takes the opposite direction, focusing on the dead body in terms of the processes that occur after death, in its turn seen as a direct result of violence. Killing a person means removing a physical entity from the social space it used to occupy. According to Margolles, e to Banwell, this operation leaves traces that, by the artist's intervention, metonymically hints at his/her former life and may succeed in removing the distance between dead and living bodies.

Of course, it is impossible to experience one's own death. While acknowledging the impossibility of this sort of experience and choosing Heidegger's assumption as the starting assumption of his work here, Castillo also emphasises the repeated attempts at dealing with death through literature. His essay on Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente and Alfonso Costafreda - members of the so called *Generación del 50* in Spanish Poetry – focuses on a specific strategy of resistance: a death rite whose main tool is poetry. Choosing a somewhat similar perspective, Subini considers Pasolini's work and the way in which his films are devoted to the theme of death interrogated through Christ's myth. More specifically he shows how Pasolini elaborates a linguistic theory tightly connected to the performative aspects of his artistic work to metabolize death through a filmic metaphor.

Pasolini also provides a key to the meaning of death in much contemporary art and culture. His position is built on the assumption that in many cases, and in particular in the field of art, it is death that provides a meaning to the life of an artist, retrospectively shedding some light on what has been done. Death is therefore presented as the key-event allowing life to become a clear, stable, fixed and understandable past. It is through death that we can use our life to find our own artistic voice. Vallorani approaches this issue focussing on the work of Derek Jarman, that explicitly relates to Pasolini, particularly in the years following his diagnosis as body positive. Considering a specific time span (the 90s) and focusing mostly on cinema as a strategic, privileged arena where gay cultures resist to social and cultural sanctions, Vallorani's essay shows how AIDS as a deathly social and cultural destiny has suggested strategies of mourning that introduce new artistic practices. In a different context but sharing the issue of AIDS and artistic representation, Ferrari approaches the work of the Israel poet Hezy Leskly, with specific reference to the book *Sotim yekarim* (Dear perverts), his fourth and last collection, published only after his death in 1994. In all these cases, death retrospectively rearticulates life, providing sense and defining a consciously chosen artistic and ethic legacy. For all these artists, the sense of creation resides in the public role of the artist. And Iuliano, in comparing *My Brother* (Jamaica Kincaid) and *Saturn Street* (David Leavitt), investigates the construction of homosexuality as a process accomplished by resorting to illness and death. AIDS is always presented not only as a private fate, but as a social issue, that combines the fear of homosexuality and the threat of a pathology that is wrongly given as connected to it.



Though AIDS is not implied, a similar critical perspective may be adopted – and is actually adopted by Soncini – when focussing on the art of dying in the theatre of Sarah Kane. According to Soncini, death is ambivalently presented – in Kane – as the only escape from the nightmare of living and, at the same time, as that which makes living a nightmare; as the moment of “complete sanity and humanity” in which “everything suddenly connects”, and as the ultimate, irrevocable and unredeemable act of self-annihilation.

Under this perspective, life and death are not simply mutually linked, but in fact twin sisters. Therefore a reflection on death and its rites calls into play a host of very cogent considerations on life, its modes and developments, its end felt as the end of the body, and, most of all, the need of memory. Coherently Bianchi, in her essay on Myriam Lurini, presents the prostitute’s body as a site of both systemic violence and potential agency. The dead body is the hub of conflicting drives, of fascination and repulsion, that respond to the rules and norms, transforming the body of the prostitute into something monstrous. Physical and social death are interwoven, and they support and justify each other. Social indifference rather than suppression and censorship is the key issue in Claudio Cravero’s last photographic project, analysed by Fargione. *History of violence* finds its grounding in the explicit purpose to show not death in itself, but the social inability to perceive it, as a result of a global saturation of death images determined by the media.

Indifference is resisted through memory, kept through a constellation of social and individual rituals that signal the act of separation from, or the testament left by, the departed. In comparing three contemporary films on Barcelona, Addolorato gradually reveals the social meaning of death, given by the artists as an anthropological change reflected in the city, but also as an opportunity to preserve the memory. Always focussing on cities and architecture and choosing to focus on a film (P. Greenaway’s *The Belly of an Architect*) and a real event (9/11), Boni defines the role played by the media in a process of re-ritualization of death, in the attempt of filling in the void of sacredness, through a symbolic metabolization of the fear of death in our late-modern or post-modern civilization. The artist’s reaction against the mourning conventions derived from the consensual distinction between life and death is presented by Marino through the reference to two novels, not very far apart in time, though belonging to different cultures: Suskind’s *Das Profum* and Baricco’s *Oceanomare* are given as similar models of anomalous death rites, much more meaningful than the ones dictated by tradition. In the same way, Minardi approaches the *Réquiem por un campesino español* (Ramón J. Sender) to reflect on the function of death as a moral *exemplum*, that as such supports the given order of society and stability in the community. A curious, accidental congruence marks this essay and Villa’s work on Harvey Milk and the two films dedicated to his death – *Milk* (2008) and *The Times of Harvey Milk* (1982).



Villa shows that, in spite of the mourning tonality with which both films open, neither of them ends up being the martyrography of their main character, who was killed after receiving an escalating series of death threats. Biet, instead, works on the profile of the martyr, examining the implications of his/her sacrifice both at the individual and at the social level. In his seminal essay, Biet posits the exaltation of self-sacrifice as a drive that deploys at several levels, and that may consequently be represented in art – a in the theatre in particular – under several perspectives. He also emphasizes the public role of the martyrs devoting their life to a political struggle. Nissim, dealing with a different tradition, cutely analyses the emotional and intellectual experience lived by the Senegalese novelist Boubacar Boris Diop in Rwanda in 1998, when he was involved, together with other writers, in the project “Ecrire par devoir de mémoire”, a project aimed at reflecting upon the events of the 1994 genocide. The tough-minded political critic emerging from Diop’s work is also given in terms of a resistance to oblivion, and therefore an act of memory. Also Solaroli deals with the issue of memory as a radical editing strategy selecting relevant – though painful – events for public remembrance. This raises the issue of the relationship between death rites and the role of the artist. Focusing on photography and its relevance in unveiling the scandal of Abu Ghraib, Solaroli identifies a peculiar form of ritual, which has settled the memory of these tragic events in the popular perception, at the same time activating a number of practices of creative re-contextualization and symbolic re-articulation.

The role of the artist in society is made all the more complex and relevant when death and mourning are implied. Artwork is tacitly given the task of metaphorically solving the enigma of death, combining fear, sorrow, nostalgia, even the idea of a future with the intensely physical perception of a dying or dead body. This combination is often developed into an artistic performance whose ratio is the purpose to find an extraordinary language for an extraordinary condition. Vidal, for example, takes into consideration three meaningful artworks, namely Antun Maracic’s photographic cycles *Cro Car Crash Chronicle, after War/hol* (2001-2) and *Usput spomenici/ Sideroad Monuments* (1999-2002) and Aernout Mik’s video installation *Refraction* (2005). In analyzing them, she shows how, while we deny death by neutralizing its impact on our community and banning it from our everyday life, still we are fascinated by the sites of accidents and violent deaths, and this proves our undiminished need to know the most we can about death. The operatic tradition and its tendency to deal with the staging of death is dealt with by Guarracino in her essay on Kentridge. Highlighting the complicity of the genre with the ideology of Western patriarchy and colonial violence, Guarracino shows how Kentridge’s appropriation of Mozart’s opera may be read as both the voice of colonial Europe and a place of resistance for the postcolonial artist, with particular attention to what can be mourned after death.



We chose to include in this issue also texts that seem to gain a privileged access to the representation of death. The works of Hervé Constant, Mary Kennan Herbert and Barbara Garlaschelli are meaningful bits of the puzzle we are trying to complete here. They are artistic works and as such need no explanation. They speak their own language in this complicated articulation of private and public memory in the face of death.

The editorial staff

TEXTS BY: *A. Addolorato, J. Banwell, P.D. Bianchi, C. Biet, F. Boni, S. Bouguet, F. Castillo, P. Caponi, A. Colombini Mantovani, H. Constant, D. Fargione, S. Ferrari, E. Franzini, B. Garlaschelli, S. Guarracino, F. Iuliano, M. Kennan Herbert, L. Kohn, M. Marino, A. Minardi, R. Murrone, L. Nissim, A. Pajalich, M. Solaroli, S. Soncini, M. Spicci, T. Subini, A. Toja, N. Vallorani, S. Villa, R. Vidal.*