



1959. Meret Oppenheim. *'Festin Cannibale'*. Photo William Klein.

BODY AND SOUL ARTE VS CORPO • MATERIALI PER L'ARTE 3

A cura di / Edited by

Giorgio Maffei e Franco Mello

Edizioni / Publishing

Edizioni d'Arte Coup d'idée, Torino

Redazione / Editorial Staff

Flaviano Celaschi, Enrica Dorna

Contributi / Contributions

Flaviano Celaschi, Claudia Fagini

Segretaria di redazione

Anna Zummo

Fotografie / Photos

Carlo Carossio

Art / Book design

Franco Mello

Impaginazione / Layout

Paolo Chiodero

Stampa / Printing

Nuova Litoeffe

Traduzioni / Translations

Leonie Louise Heys Cerchio

La rivista è formata da una raccolta selettiva di materiali visuali dedicati al rapporto tra l'arte figurativa ed altri media. È dedicata ai documenti a stampa - fotografie, libri d'artista, cataloghi, documenti ed ephemera - che non solo richiamano il clima e l'ambiente di noti avvenimenti dell'arte, ma si pongono a pieno titolo e senza alcuna sudditanza come autonomi artefatti. Manifesta una certa riluttanza nei confronti della parola, non è infatti redatta da critici d'arte, ma privilegia l'immagine delle cose, lasciando alle cose stesse la capacità persuasiva del comunicare le idee.

"My heart is sad and lonely / For you I cry / For you, dear, only / I tell you I mean it / I'm all for you / Body and soul". Arte e corpo, quindi, ma specialmente anima. Nel 1930 la canzone "Body and Soul", scritta da Edward Heyman, Robert Sour e Frank Eyton e musicata da Johnny Green, è stata cantata e suonata, tra gli altri, da Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Annette Hanshaw, Billy Eckstine, Etta James, Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Benny Goodman, Lee Konitz, John Coltrane, Charles Mingus, Dexter Gordon, Lester Young.

La rivista contiene un lenticolare di Luigi Ontani realizzato appositamente. Novantasei esemplari sono stati firmati e numerati dall'artista.

La sovracopertina è la riproduzione dell'opera 'A la Cranach' di Marcel Duchamp del 1924.

I redattori sono grati a tutti quanti hanno reso possibile questa pubblicazione.

The magazine consists of a selected collection of visual material that is dedicated to the relationship between figurative art and other media. It is dedicated to printed documents - photographs, artist's books, catalogues, documents and ephemera - that not only recall the climate and the settings of famous events in the art field, but are also autonomous artefacts, which stand alone in their own rights. The magazine manifests a certain reluctance towards words, in fact it is not edited by art critics but it privileges the image of things, leaving the persuasive capability to communicate ideas to the actual things.

"My heart is sad and lonely/ For you I cry / For you, dear, only / I tell you I mean it / I'm all for you / Body and soul". Therefore art and body, but most of all soul. In 1930 the song "Body and Soul", written by Edward Heyman, Robert Sour and Frank Eyton with the music by Johnny Green, was sung and played by Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Annette Hanshaw, Billy Eckstine, Etta James, Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Benny Goodman, Lee Konitz, John Coltrane, Charles Mingus, Dexter Gordon, Lester Young, amongst others.

The magazine contains a lenticular print by Luigi Ontani purposely realized. Ninety-six examples have been signed and numbered by the artist.

The dust jacket is the reproduction of work 'A la Cranach' by Marcel Duchamp from 1924.

The editors are grateful to everyone who has made this publication possible.

1



2



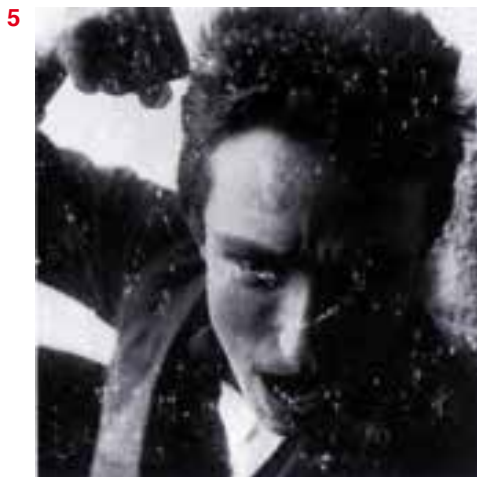
3



4



1 1905. Umberto Boccioni. *'Io noi'* 2 1910. Egon Schiele. *'Uomo che fa le smorfie'* 3 1914. David Burljuk. *'Maschera cubofuturista'*. Mosca
4 1915. Arthur Cravan. *'Boxeur'*



5 1915. Fortunato Depero. *'Autoritratto con pugno'*. Roma

6 1915. Fortunato Depero. *'Autoritratto con smorfia'*. Roma

7 1915. Fortunato Depero. *'Autoritratto su un albero'*

8 1915. Giacomo Balla



10



11



10 1918. André Breton, René Hilsum, Louis Aragon, Paul Eluard

11 1920. André Breton. 'Festival Dada'

12



13



14



12 1918. Filippo De Pisis. 'Costume umanista'

13 1919 - 1920. George Grosz. 'Masque de la mort'

14 1919 - 1920. Johannes Baader, Raoul Hausmann. 'Double portrait'

15



16



17



15 1929. André Breton. 'Autoportraits dans un photomaton'

16 1929. Salvador Dalí. 'Autoportraits dans un photomaton'

17 1936. Victor Brauner. 'Jeu photographique'.



18



19



20



- 18 1929. Paul Eluard. *'Autoportraits dans un photomaton'*
19 1929. Salvador Dalí. *'Autoportraits dans un photomaton'*. 2
20 1929. Max Ernst. *'Autoportraits dans un photomaton'*

21



22





23



24



25



26

23 1922 - 1924. Jean Arp 24 1927. Claude Cahun. 'Autoportrait'
25 1928. Andre Breton. Photo Man Ray 26 1920. Sophie Tæuber-Arp. 'Tete Dada'

27



28



27 1929. Yves Tanguy. 'Autoportraits dans un photomaton'

28 1929. Yves Tanguy. 'Photomatons'

29 1933. Filippo Tommaso Marinetti. Photo Lucien Vogel

30 1940. Wols. 'Self-Portrait'

31 1927. Antonin Artaud. 'Napoleon'

29



30



31





32



33



34

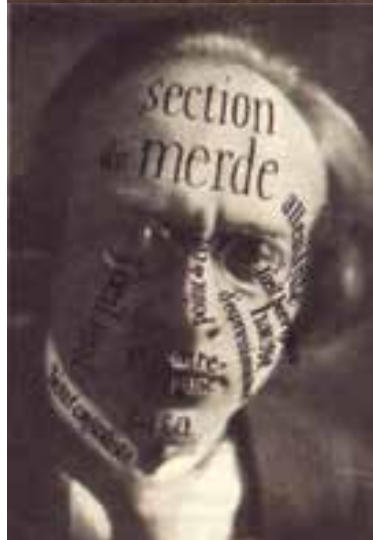
35



37



36



38

32 1925. Vladimir Mayakovsky. 'Playing the brute' 33 1923. John Heartfield. 'Autoritratto' 34 1936. Wols. 'Selbstportrait' 35 1921. Raoul Hausmann. 'Carte postale à Tristan Tzara' 36 1921. Raoul Hausmann. 'Carte postale à Theo Van Doesburg' 37 1943. Man Ray 38 1920. Francis Picabia

39



40



41



42



43

39 1940-1945. Marcel Marién. 'Blanche et muette habillée...'

40 1940-1945. Marcel Marién. 'Derrière le mur...'

41 1940-1945. Marcel Marién. 'Muette et aveugle...'

42 1921. Claude Cahun. 'Self-Portrait'

43 1929. Claude Cahun. 'Que me veux-tu. Autoportrait double'.

44



45



46



47

48

49

44 1928. Claude Cahun 45 1927. Claude Cahun. 46 1929. Claude Cahun. 'Self-Portrait' 47 1928. Claude Cahun. 'Autoportrait couvert de masques' 48 1929. Claude Cahun. 49 1928. Claude Cahun. 'Autoportrait'

50



50 1919. Marcel Duchamp.
'Tonsure'

51



52

51-52 1921. Marcel Duchamp.
'Rose sélavy'. Photo Man Ray

53



53 1924. Marcel Duchamp. Photo
Man Ray

54 1920. Marcel Duchamp. *'Rose
sélavy'*. Photo Man Ray



E. My friend, Son White
F. H. H.
Jan 1911

lovingly
Rose Sélary
Julius Marcel Durban

55



56



57



58



55 1932. Wanda Wulz. 'Io+gatto' 56 1929. Man Ray. 'Autoportrait suicidaire' 57 1937. René Magritte. 'Le Géant. Paul Nougé'. Ostende
 58 1938. René Magritte. 'The Eminence Grise'

59



60



61

62



- 59 1938. René Magritte. *'The Eternally Obvious'*
- 60 1928. Guido Keller
- 61 1930. Raoul Housmann. Photo August Sander
- 62 1924. Marcel Duchamp. *'A la Cranach'*

63



64



65



66



67



63 1928. Man Ray. Fotografia pubblicata in '1929'

64 1930. Georges Bataille. 'Bouche'

65 1956. Léo Dohmen. 'Le sifflet du train'

66 1937. Wols. 'La bouche de Gréty'

67 1927. E.L.T. Mesens. 'Comme ils l'entendons'

68



69



70



68 1940. Fortunato Depero - '*Chiarezza e volontà*'.
Photo Castagneri

69 1927. Artur Harfaux

70 1928. Man Ray. '*L'étoile de mer*'



“Am I an object? Am I a subject?”

Yayoi Kusama “Notes”, 1960



73



73 1960. Yves Klein. *'Anthropométries de l'époque blue'*. Paris. Photo Harry Shunk & Kender.

74



74-75-76 1956. Gutai Group. (Shozo Shimamoto, Atsuko Tanaga, Saburo Murakami).

77-78-79 1955. Gutai Group. (Kazuo Shiraga).

75



76



77



78



79





80 1961. Piero Manzoni. *'Sculture viventi'*. Roma. Photo Giuseppe Bellone

81 1960. Piero Manzoni. *'Divorare l'arte'*. Milano Galleria Azimuth. Photo Giuseppe Bellone.

C'è una certa tendenza a confondere le cose, ad assicurarsi che la gente sappia che si tratta di arte, mentre l'unica cosa da fare è esporla, lasciare che faccia da sola. Credo che la cosa più difficile sia presentare un'idea nella maniera più diretta.

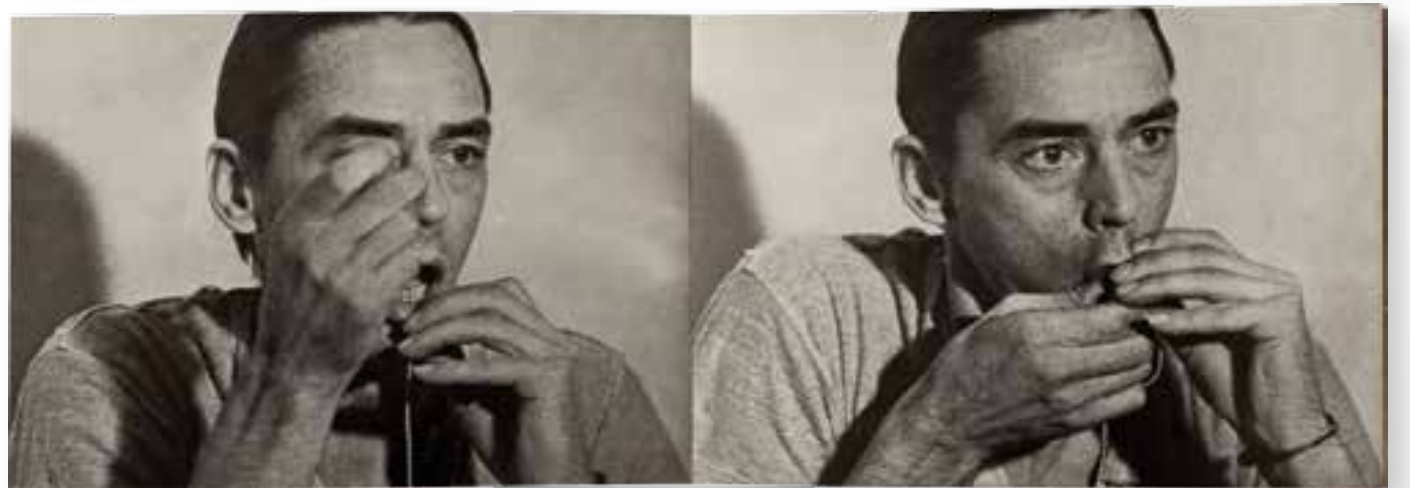
There's a certain tendency to confuse things, to make sure that people know that it is art they are dealing with, while the only thing to do is to exhibit it, and let it take its own course. I believe that the most difficult thing is to present an idea in the most direct way.

Bruce Nauman

82



83



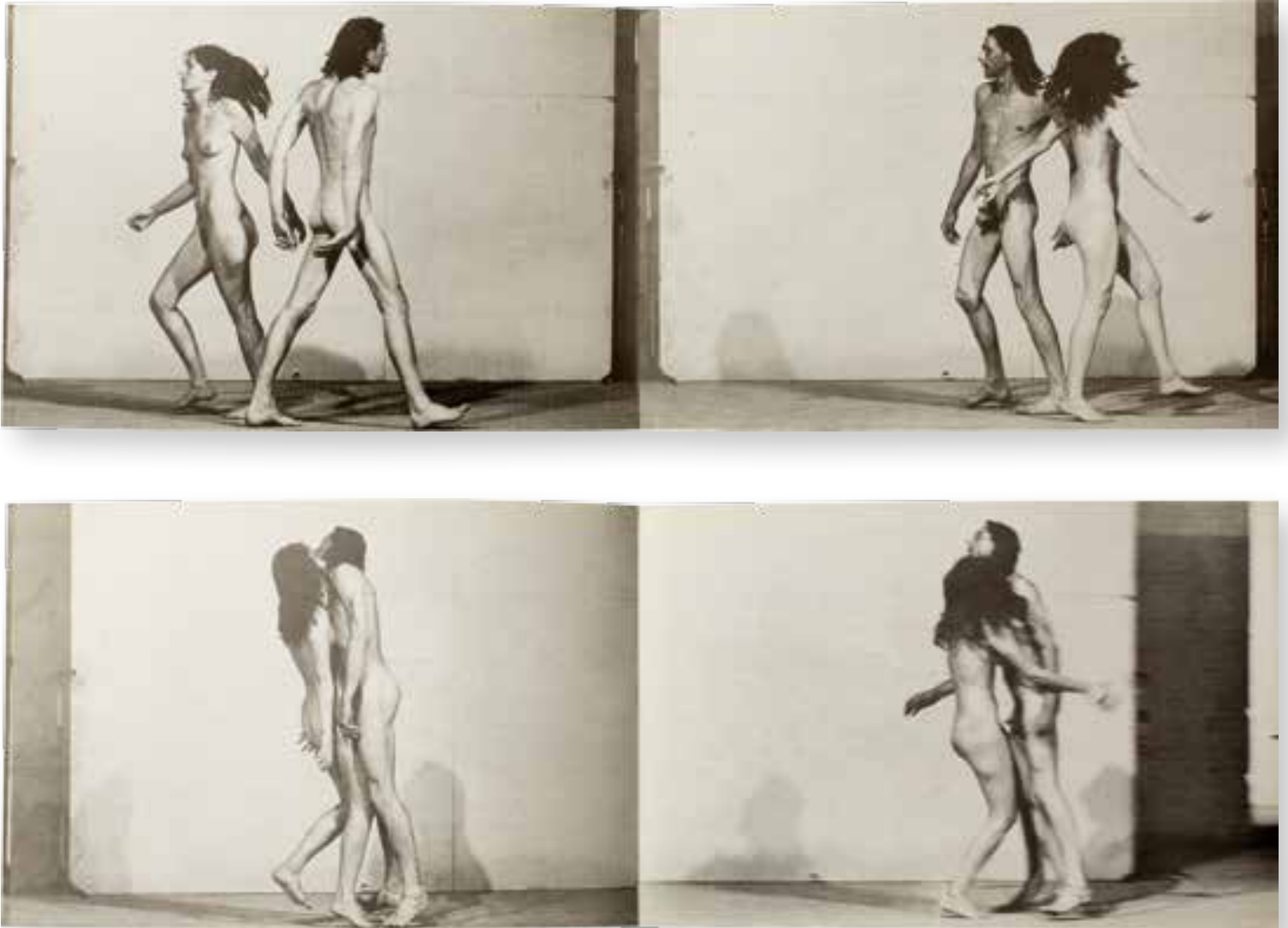
84



82 1977. Marina Abramović / Ulay. 'Performance 10'.

83 1978. Ulay / Marina Abramović. 'Performance 2'.

84 1977. Marina Abramović. 'Performance 8'.



“...Immaterially transmitted energy causes energy as a dialogue, from us as progenitors to the sensibility and mind of a first passive eye-witness, who thus becomes an accomplice. We chose the body as the only material which can make such an energy-dialogue possible. By certain employments, the body gets freed from its carefully steered rationale...”

Marina Abramović - Ulay. 30 November, 1979

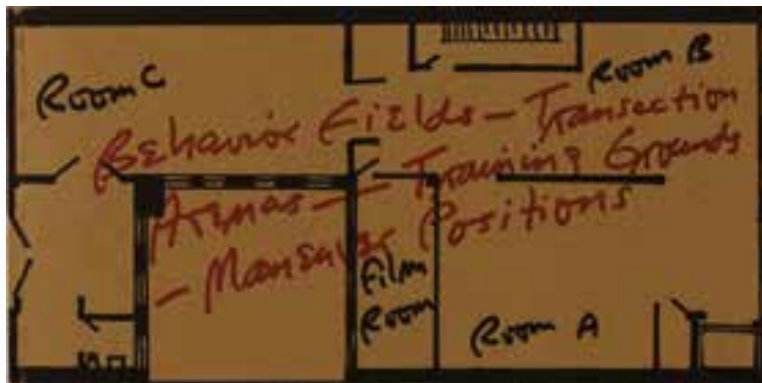




88



88 1973. Vito Acconci. *'Reception room'*. Napoli, Modern Art Agency. Photo Bruno Del Monaco



NOTES ON THE DEVELOPMENT OF A SHOW
 (SONNABEND, NEW YORK; JANUARY 15-29, 1972)
 NOTES TOWARD PERFORMING A GALLERY SPACE

Vito Acconci



“ Il corpo è la mia casa. E la mia arte. L'importante è portarsi dietro le cicatrici”

“ The body is my home. And my art. The important thing is to carry the scars with you”

Marina Abramovic





91

92



93



- 91 1972. Petr Stembera. 'Sleeves piece'.
 92 1971. Dennis Oppenheim. Paris, Galerie Lambert.
 93 1970. Dennis Oppenheim. 'Parallel Stress'.

94



95



“I’m a transmitter, I emit”

Joseph Beuys. “Arena”, 1970

96



97



96 1970. Bruce Nauman. *'Studies for holograms'*

97 1971. Giuseppe Penone. *'Svolgere la propria pelle'*.
Torino, Sperone.

de medicina sacra,
de arte medica sacra
de arte medica sacra



Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician

Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician



Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician

Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician



Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician

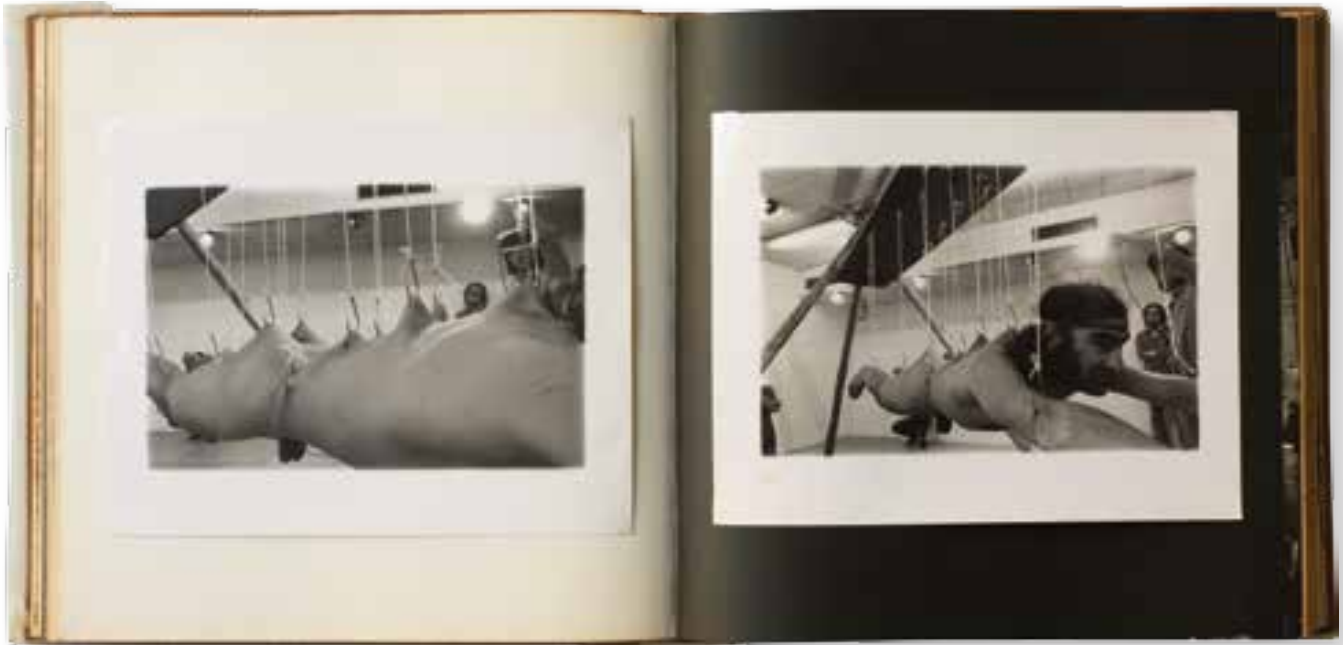
Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician



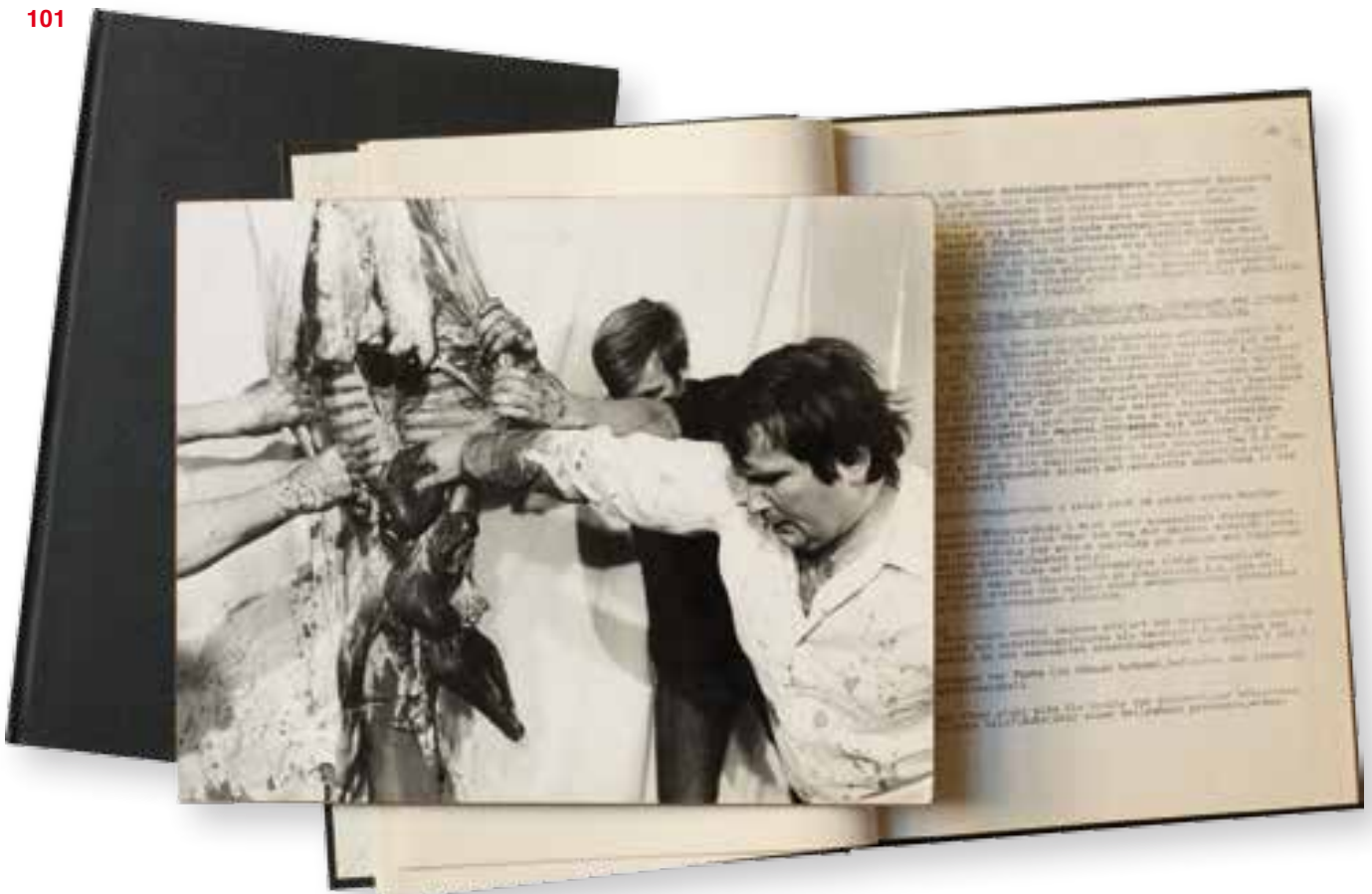
Hand strength
from an unusual technique
of the artist to the musician



100



101

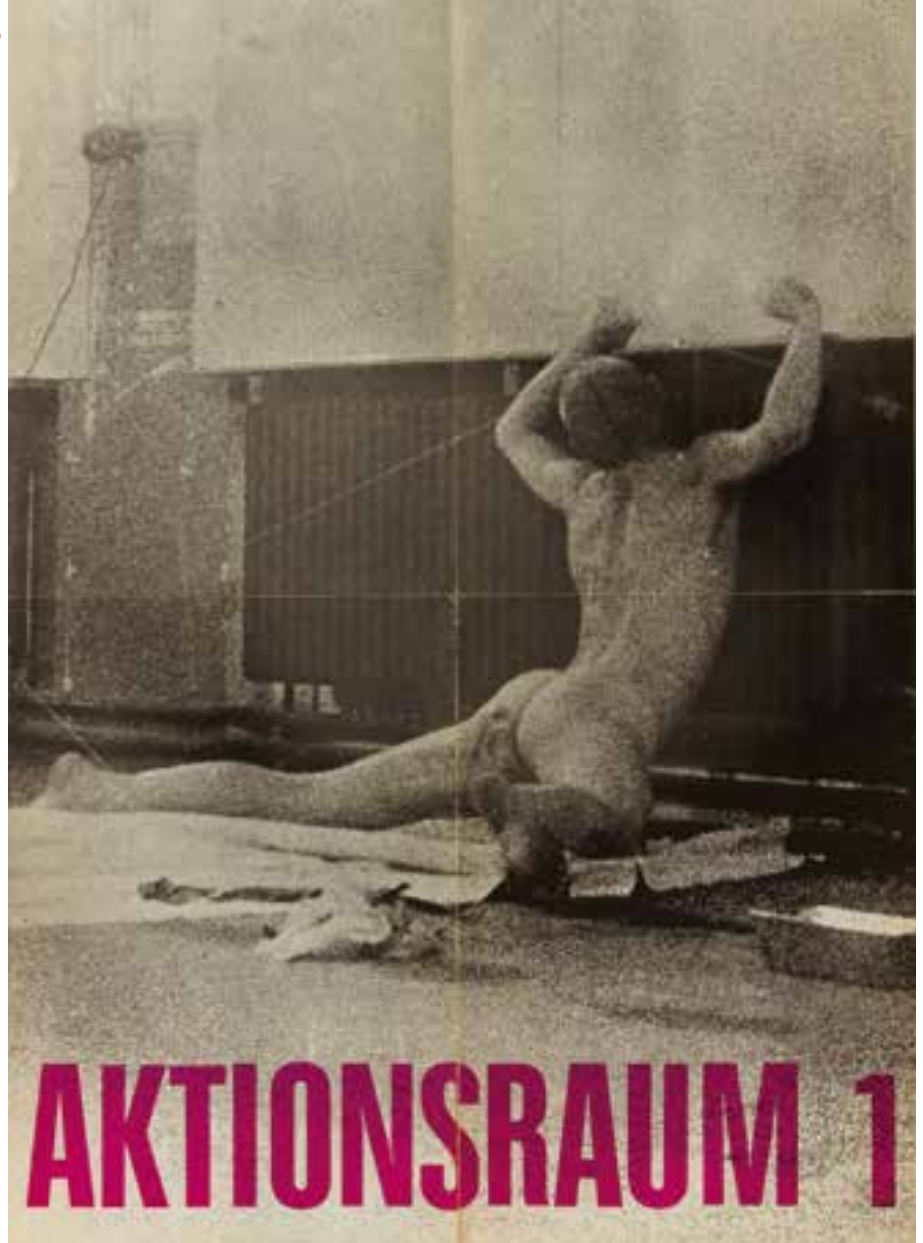


100 1976. Stelarc. 'Event for stretched skin'. Photo Shigeo Anzai. 101 1968-1976. Hermann Nitsch. 'König ödipus'. Napoli, Morra.

104



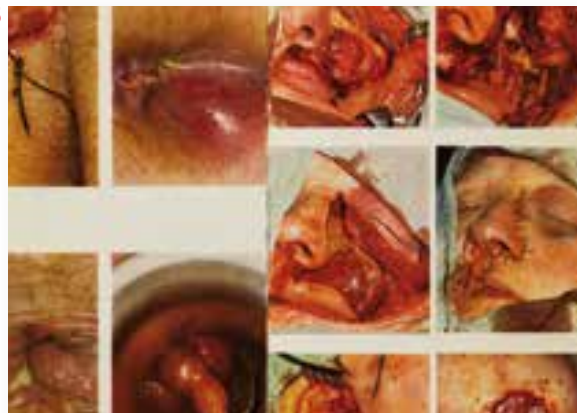
103



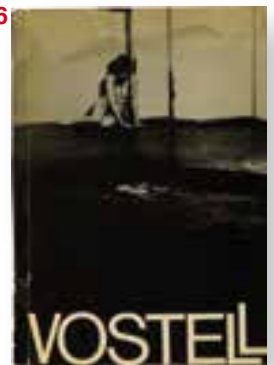
102



105



106



102 1976. Hermann Nitsch. 'das orgien mysterien theater 2'. Napoli, Reggio Emilia, Morra & Chiessi. 103 1971. Günter Brus. 'Aktionsraum 1'. 104 1964. Hermann Nitsch. 105 1969. Hermann Nitsch. 'das orgien mysterien theater'. Darmstadt, März 106 1969. Wolf Vostell. 'Vostell'. Berlin, Block.

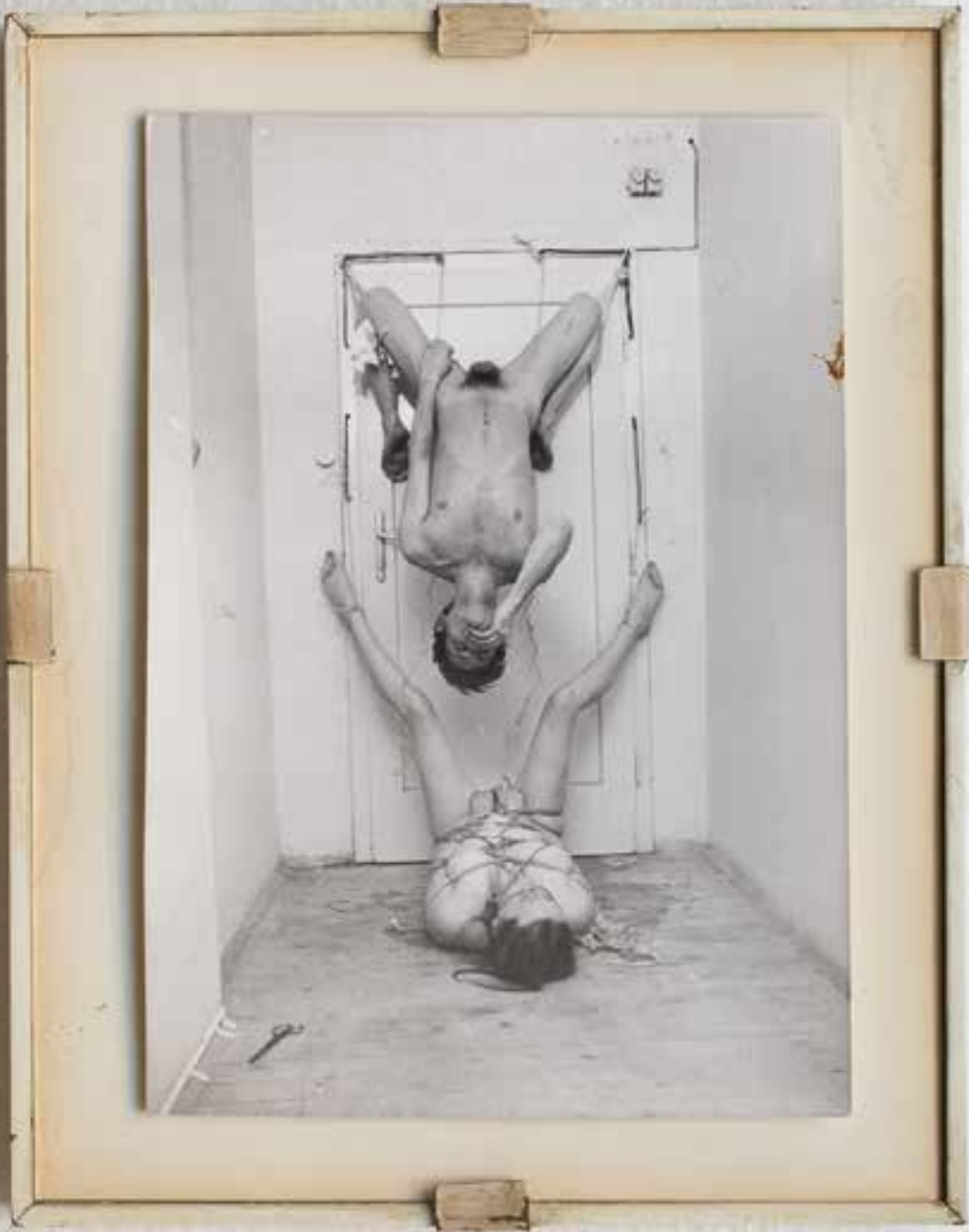
107



108



109



109 1968. Günter Brus. 'Strangulation'. Photo L. Hoffenreich.



“Il corpo che è, al tempo stesso, progetto/ materiale/esecutore di una pratica artistica, trova il suo supporto logico nell’immagine, attraverso il mezzo fotografico. La fotografia è un oggetto “sociologico” che permette di cogliere la realtà: può dunque cogliere sul vivo quella dialettica per cui un comportamento diventa significativo comunicando ad una collettività...”

Gina Pane. “Il corpo e il suo supporto/ immagine per una comunicazione non linguistica”. In “Lea Vergine. Dall’informale alla Body-Art”. Torino, Studio Forma, 1976

“Con queste azioni volevo indicare radicalmente il ‘segno’ del corpo, e la ferita era il segno reale di ‘questo’ corpo, di ‘questa’ carne. Per me era impossibile ricostruire un’immagine del corpo senza che fosse presente la carne, senza che fosse posto frontalmente, senza veli e mediazioni... Il corpo è l’irriducibile nucleo dell’essere umano, la sua parte più fragile. E’ sempre stato così, in qualsiasi sistema sociale, in ogni momento della storia. E la ferita è la memoria del corpo: ne memorizza la fragilità, il dolore, dunque l’esistenza reale...”

Gina Pane. “Interview with Enzo Quarantelli”, 1988

“Perhaps the most significant and creative aspect of my work is ambivalence as such ... Objectivity is not very important for me: all is objective just as all could be subjective ... Therefore, one must take reality into account and actually my awareness of the real, depending on my mood, has thousands of facets ... I believe that these facets are ‘in fact, the sum of every man’s own conscience ... Personally, I find it interesting to look for these secret facets and, once I have discovered them, to try to visualize them. I am strongly attracted by all those vibrations that live inside every existence as well as by all that cannot be expressed with words. It is not though, great events I want to make visible but rather, the reason that moves them ...

The result of my investigation is the portrait. A portrait which has an existence of its own and which lives outside me as soon as the floodlights go off, Whoever observes it compares it with his own existence until he modifies himself, divides himself ... This is my contribution to self-awareness, of one’s limits, one’s excesses, one’s possibilities, .. and also of the different realities which live within the same reality...”

Urs Lüthi. “A self portrait by Urs Lüthi”, 1973



111 1974. Chris Burden. 'Shoot' - 'You'll never see my face in Kansas City'.

112 1974. Gina Pane. 'Action Psyché (Essay)'. Paris, Rodolphe Stadler.
Photo Françoise Masson.



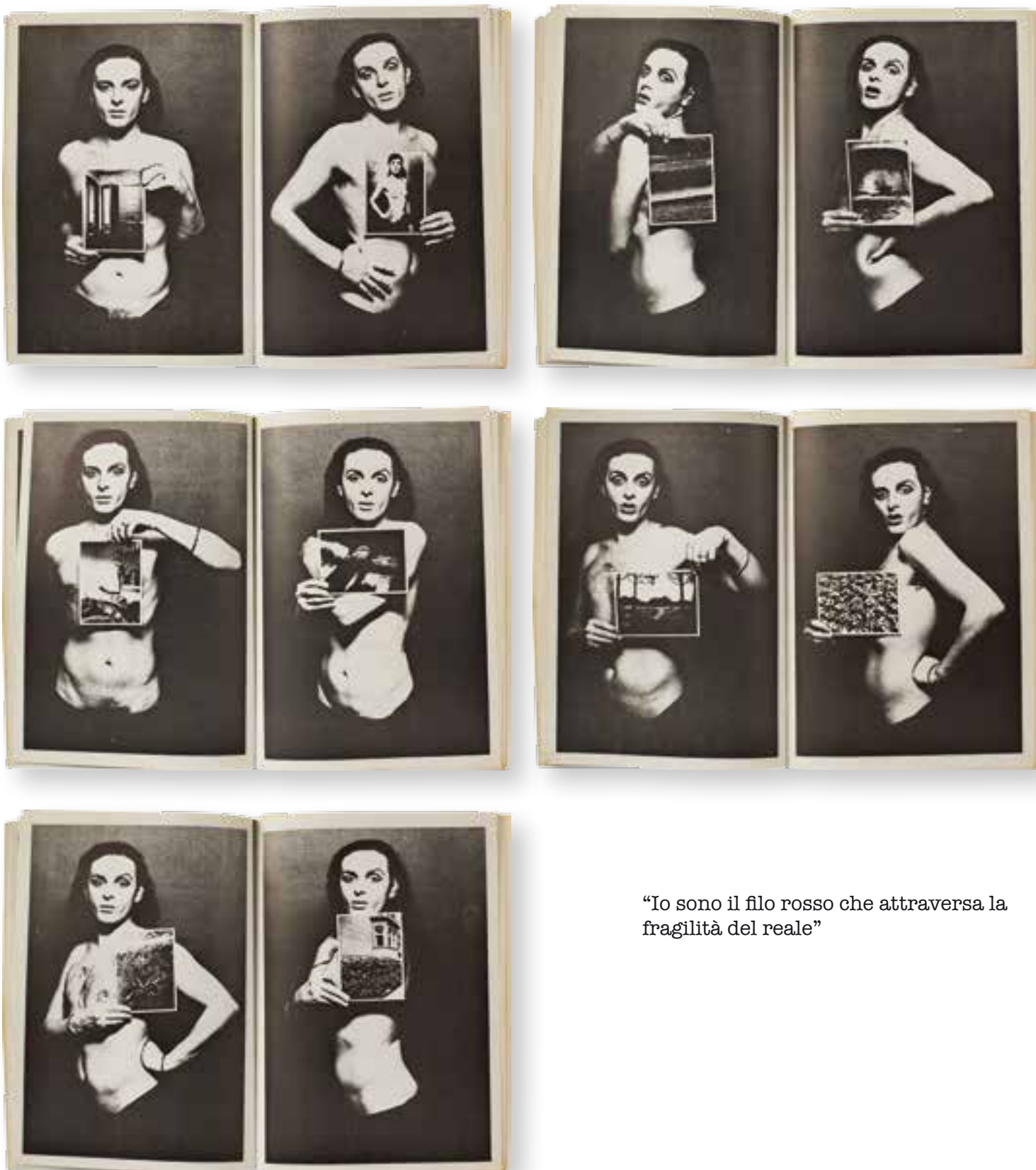
Action Psychi(essai)

Gina Pane

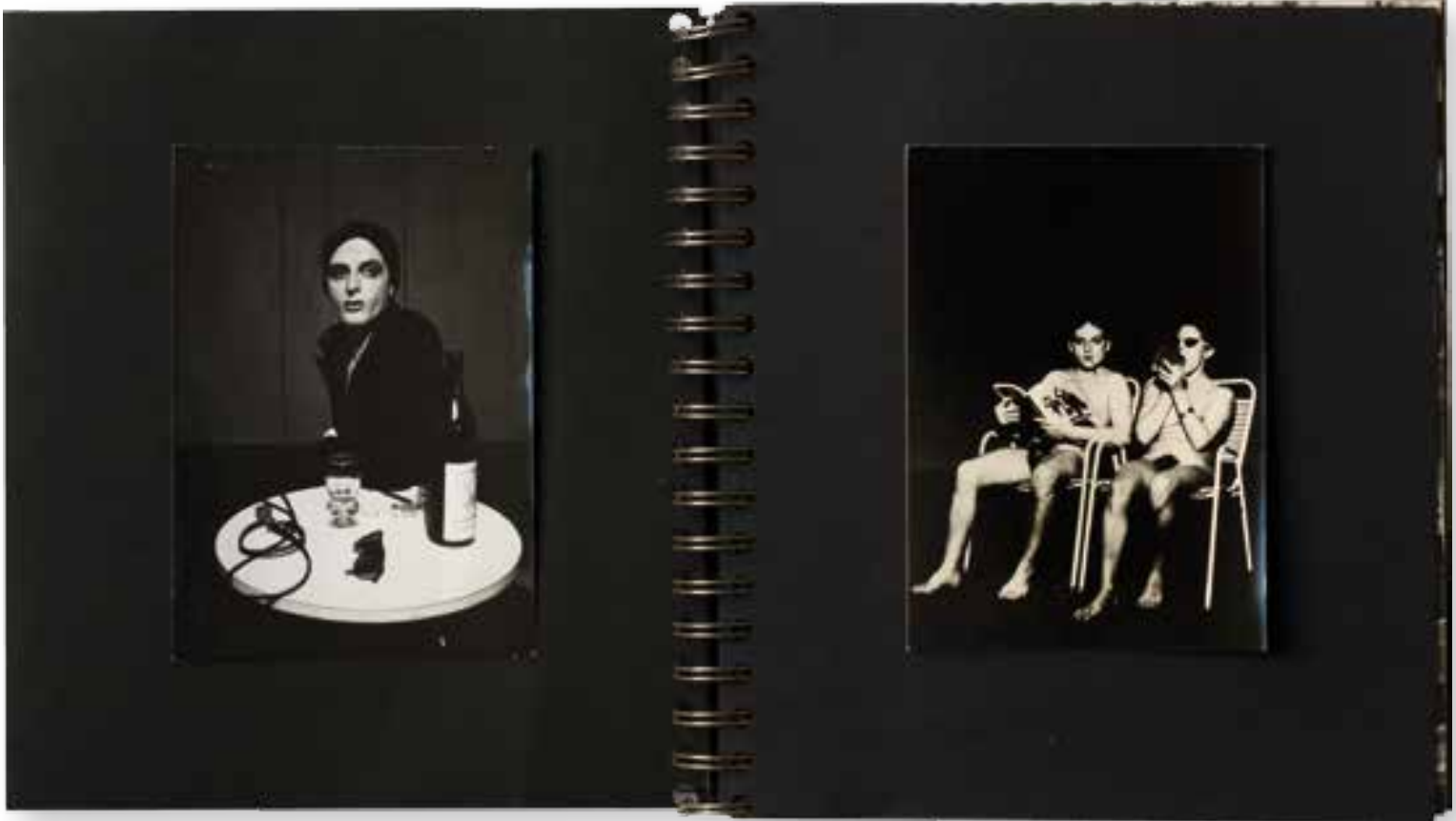


113 1973. Werner Alex Meyer. 114 1973. Luciano Castelli. 115 1973. Luciano Castelli 116 1973. Katharina Sieverding. Luzern, 'Transformer', Kunstmuseum, 1974. 117 1986. Andy Warhol. 'Self portraits in drag'.





“Io sono il filo rosso che attraversa la fragilità del reale”



119

120

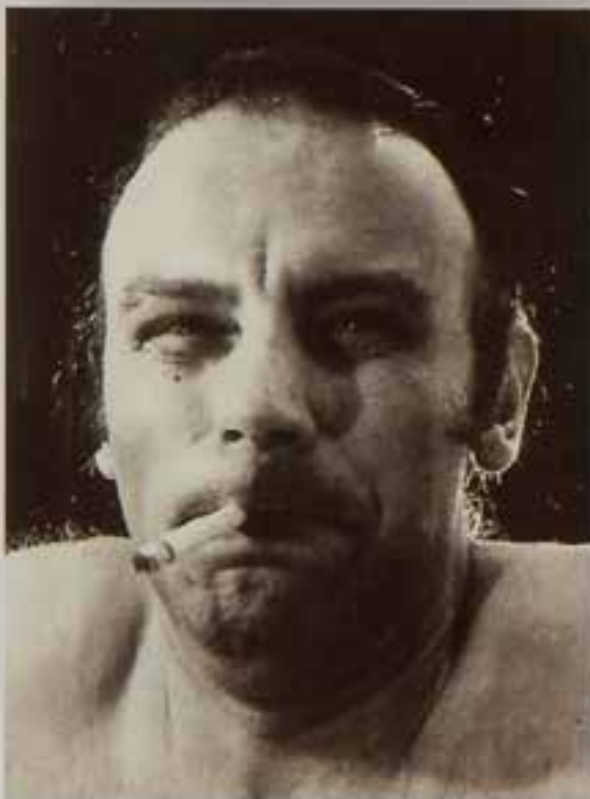
“I am the red thread that goes through
the fragility of the real”

Urs Lüthi



121

119 1973. Urs Lüthi. *'This is about you'*. Photo Giorgio Colombo. 120 Urs Lüthi. Weinheim, Galerie Krebaum. 121 1971. Urs Lüthi. *'Self Portrait'*.



123



Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa trovi a portata di mano. Non e' un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua e' un delinquente o un degenerato. Vi sono prigioni dove l'ottanta per cento dei detenuti e' tatuato. Se avviene che un uomo tatuato muoia in liberta', significa semplicemente che e' morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto.

The Papuan covers his own skin with tattoos, his boat, oar, in short -everything that he finds handy. He is not a delinquent. But the modern man with tattoos is a delinquent or a degenerate person. There are prisons in which eighty percent of the prisoners have tattoos. If the death of a tattooed man happens in freedom, it simply means that he died a few years before he could have accomplished his own crime.

L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano e' la prima origine dell'arte figurativa. E' il balbettio della pittura.

The impulse to decorate one's own face and everything that is handy is the first origin of figurative art. It's the stuttering of painting.

Adolf Loos - Ornament and Crime 1908

124



125



126



124 1970. Archizoom. 'Vestirsi è facile'.

125 1977. Guglielmo Achille Cavellini. 'Scrittura sul corpo del modello'. Photo Ken Damy.

126 1972. Claudio Parmiggiani. 'Deiscrizione'.



127



128



129

127 1971. Marco Gastini.

128 1975. Birgit Jurgessen. 'Everyone has his own point of view'.

129 1970. Giovanni Anselmo. 'Lato destro'.



131

130 1993. Jenny Holzer. 'Da wo Fraue sterben bin ich Hellwach'.
München, Süddeutsche Zeitung.

131 1971. Fabio Mauri. 'Ebra'. Photo Elisabetta Catalano.

Lynda Benglis courtesy of Paula Cooper Gallery copyright ©1974 Photo: Arthur Gordon





133



134



135

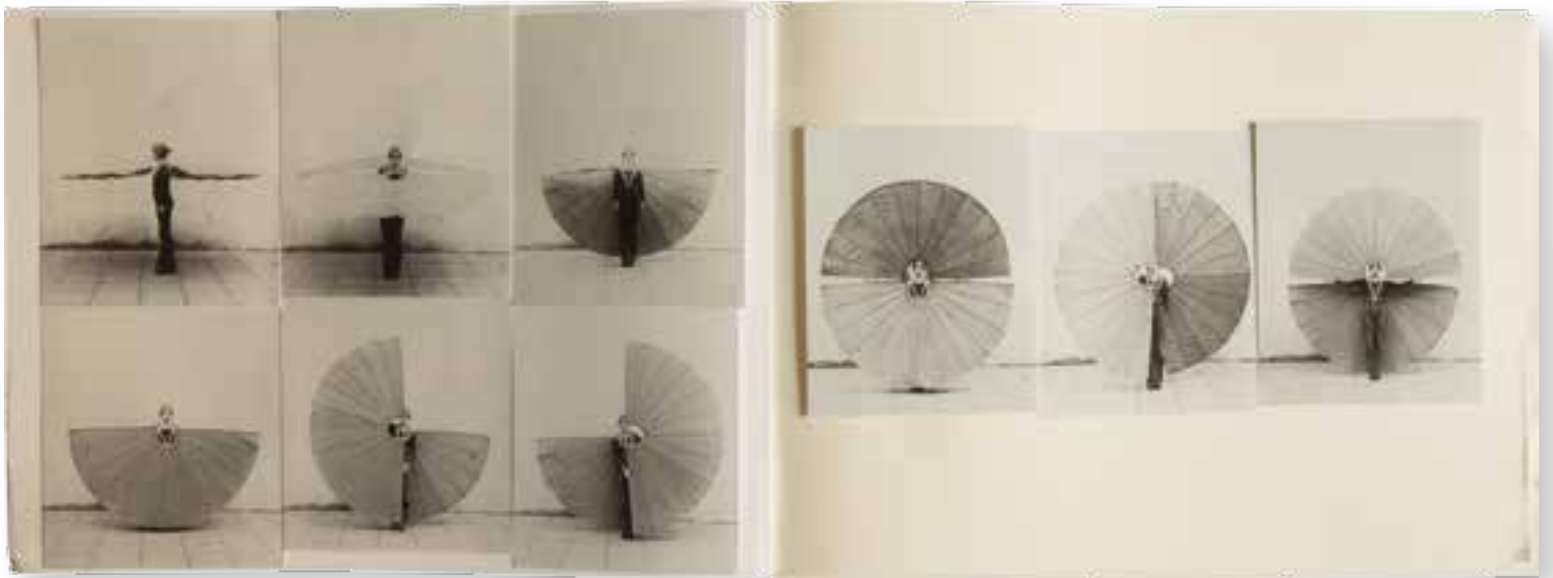
133 1974. Hanna Wilke. 'Gestures'.

134 1976. Renate Bertimann. 'Tender pantomime'.

135 1975. Cindy Sherman. 'A play of selves'. Ostfildern, New York, Hatje Cantz, 2007



136



137

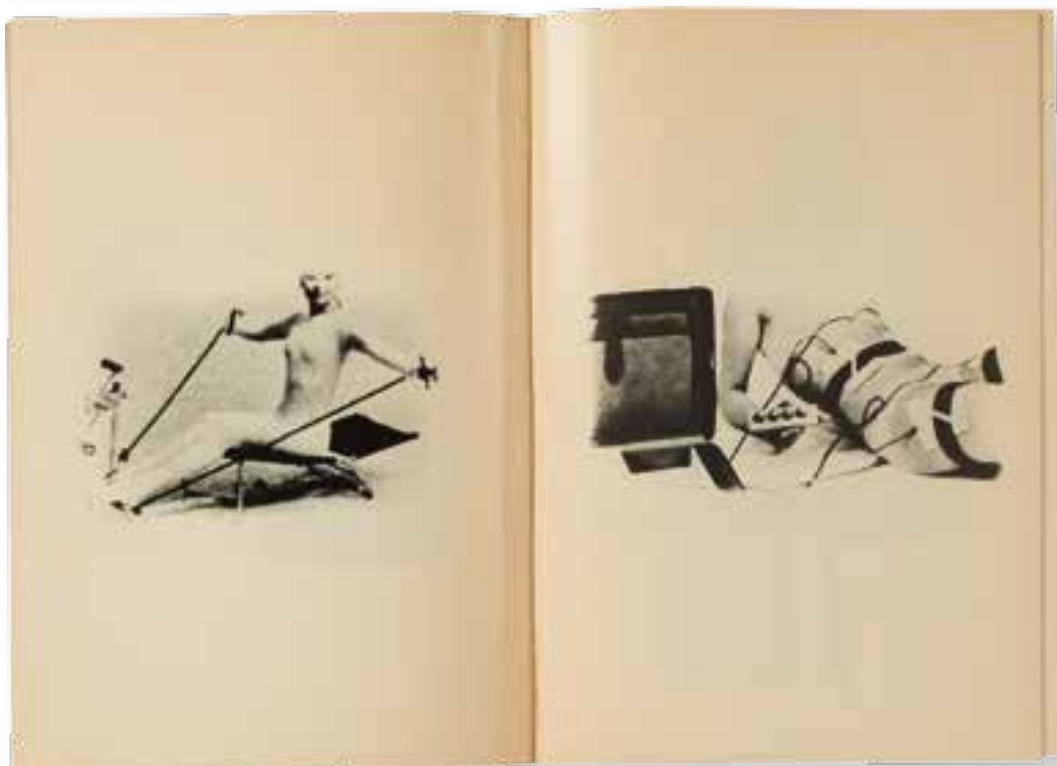
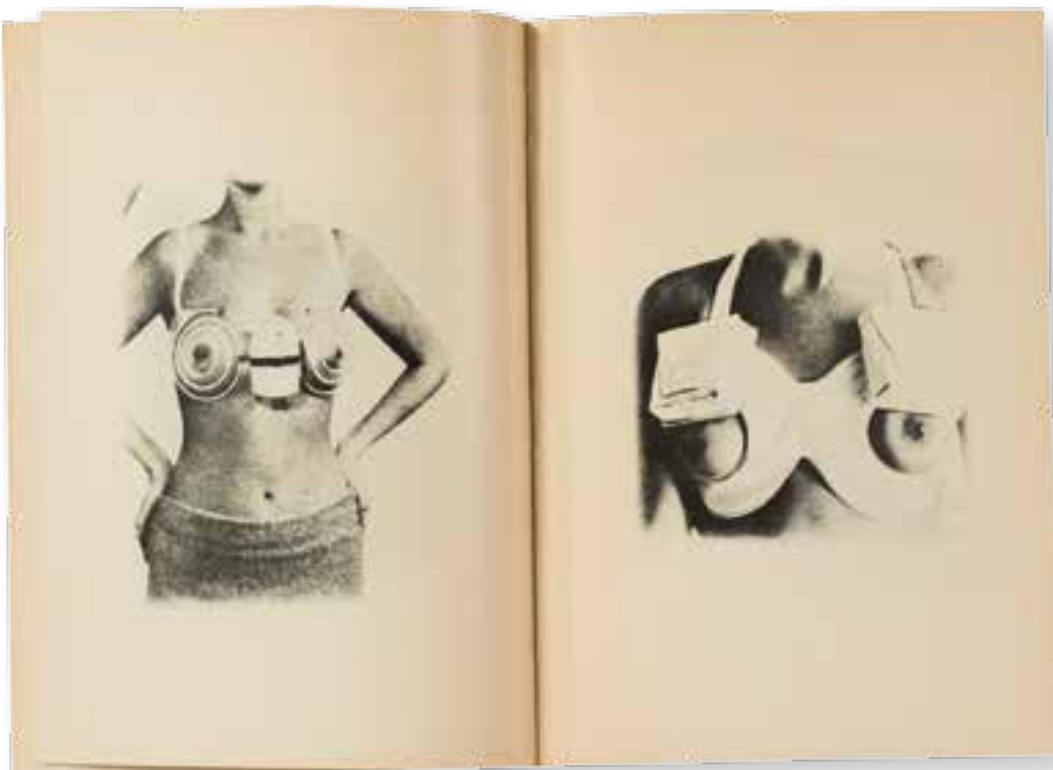


“Quella sensazione di blocco alla gola che forse viene dalla disperazione e dal pianto: esprimere emozioni intangibili. Una fotografia dovrebbe andare oltre se stessa, l’immagine oltre il medium, per diventare veramente presente»

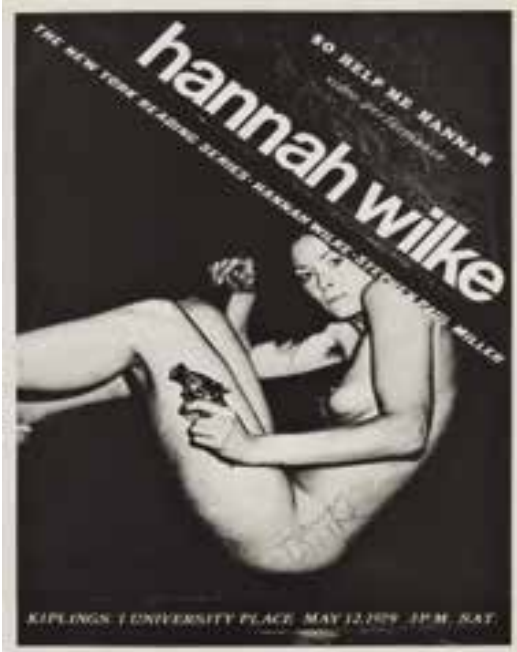
“A lump in the throat - that feeling that maybe comes from desperation and from crying: to express intangible emotions. A photograph should go beyond itself, the image beyond the medium, in order to really become present”.

Cindy Sherman. 1984





140



142



141



143



- 140 1979. Hannah Wilke. 'So help me Hannah'.
 141 1977. Hannah Wilke. 'Marxism and art'.
 142 1975. Hannah Wilke. 'Stratification'.
 143 1974. Hannah Wilke. 'Super-T-Art'.
 144 1980. Birgit Jurgenssen. 'SIS, SOS, XOX, XX'.
 145 1974. Natalia L.L.. 'Physiology art'.
 146 1975. Annegret Soltau. 'Selbst'.

144



146



145



Il mio corpo era lo strumento più importante. Sentivo che, da un punto di vista politico, era importante utilizzare il corpo femminile per fare arte. Così quando realizzavo una performance, di solito lo facevo nuda, perché mi interessava lo sguardo degli uomini. Sapevo che, spogliandomi, sarebbe cambiato il modo di guardare del pubblico (soprattutto di quello maschile). Ma non volevo suscitare nessuna forma di desiderio pornografico o erotico-sessuale, e in questo modo facevo nascere una contraddizione.”

Valie Export. "Women's Art: A Manifesto", 1972



Ho proseguito un dialogo tra il paesaggio e il corpo femminile (basato sulla mia silhouette). ..Sono sopraffatta dal mio sentimento di essere stata gettata dall'utero (natura). La mia arte é il modo in cui ristabilisco i legami che mi uniscono all'universo. E' un ritorno alla fonte materna. Attraverso le mie sculture terra/corpo divento tutt'uno con la terra... divento un'estensione della natura e la natura diventa un'estensione del mio corpo. Questo atto ossessivo di riaffermare i miei legami con la terra é in realtà la riattivazione di credenze primordiali ... [in] una forza femminile onnipresente, l'immagine persistente dell'essere compresa nell'utero, in una manifestazione della mia sete per essere..! (Ana Mendieta. "Unpublished statement", in "Earth and Fire", s.d.)

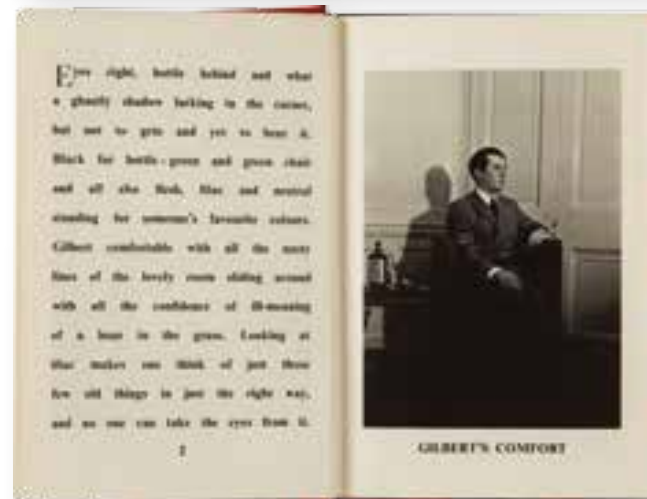


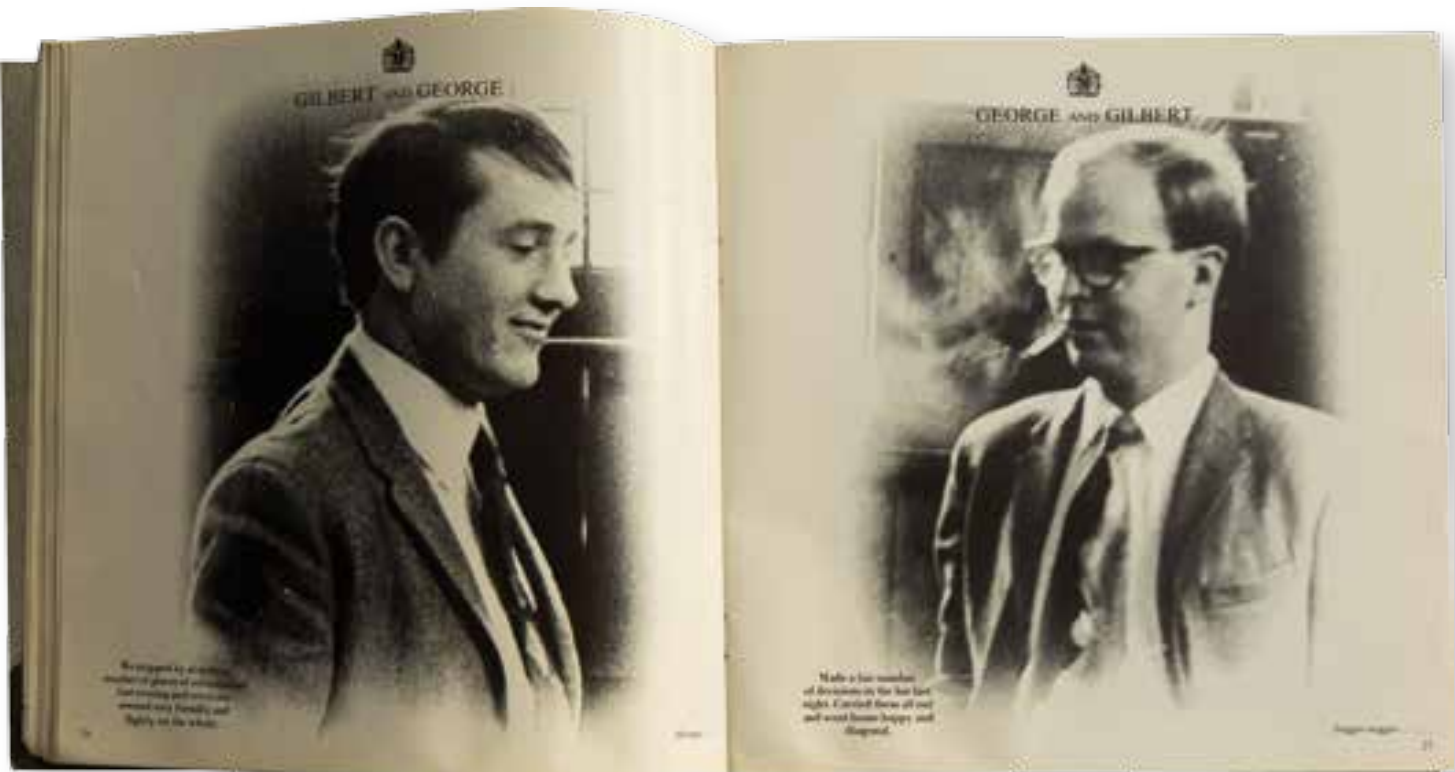
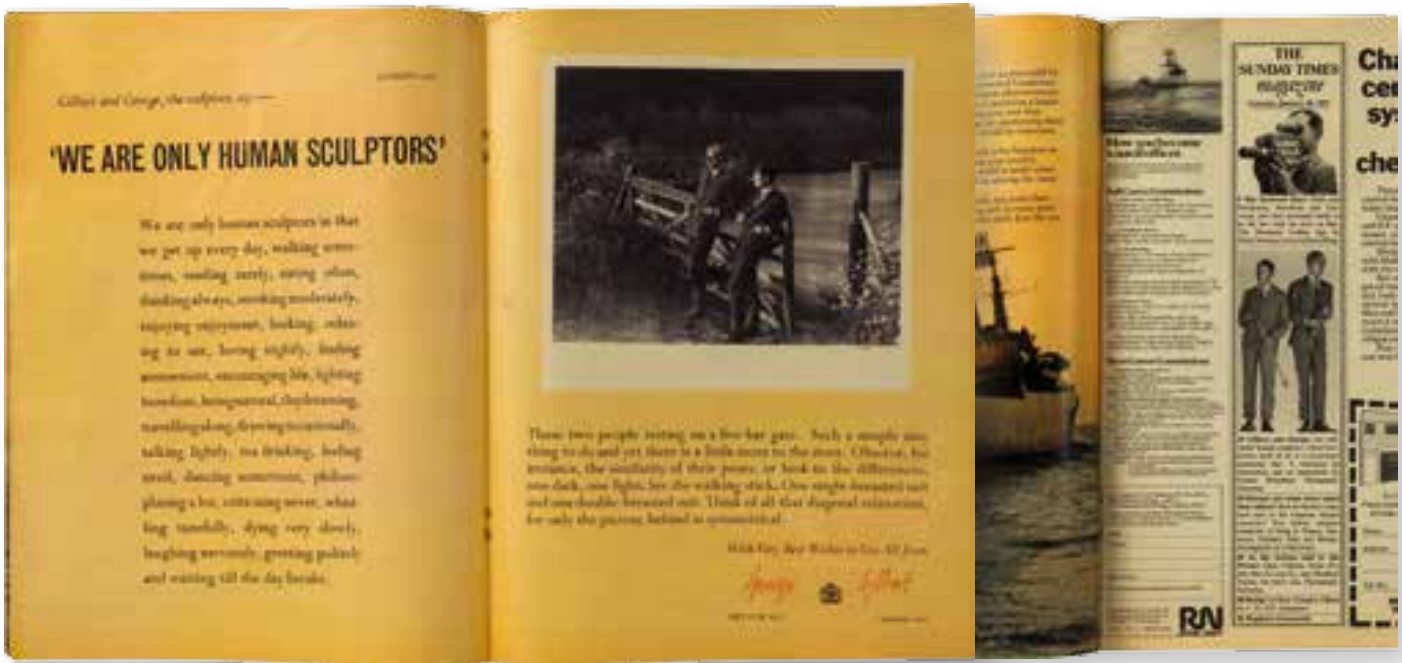
I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). ... I am overwhelmed by me feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures I become one with the earth ... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with me earth is really the reactivation of primeval beliefs ... [in] an omnipresent female force, the afterimage of being encompassed within the womb, in a manifestation of my thirst for being..! (Ana Mendieta. "Unpublished statement", in "Earth and Fire", s.d.)



“Being Living Sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life. As day breaks over us, we rise into our vacuum and the cold morning light filters dustily through the window. We put on our shoes for the coming walk. Our limbs begin to stir and form actions of looseness, as though without gravity they bounce about for the new day. The head afloat on top levels on the horizon of our thought. Our hearts pound with fresh blood and emotion and again we find ourselves standing there all nerved up in body and mind... “

Gilbert & George. “Being Living Sculptures”. 1972





150 1971. Gilbert & George. 'We are only Human sculptors'. London, The Sunday Time Magazine.

151 1973. Gilbert & George. 'A drinking sculpture'. New York, Avalanche, Summer/Fall no. 8.

152 1971. Gilbert & George. 'A touch of blossom'.



157



158



159



My current work is a solo performance concerned solely with movements, no props, no music. The structure of the piece is rigid, the movement predetermined. Repetition has the effect of blurring the image, much as a word repeated over and over again loses its original meaning-ocean becoming notion etc.

Trisha Brown. "Group primary accumulation", 1973

153



154



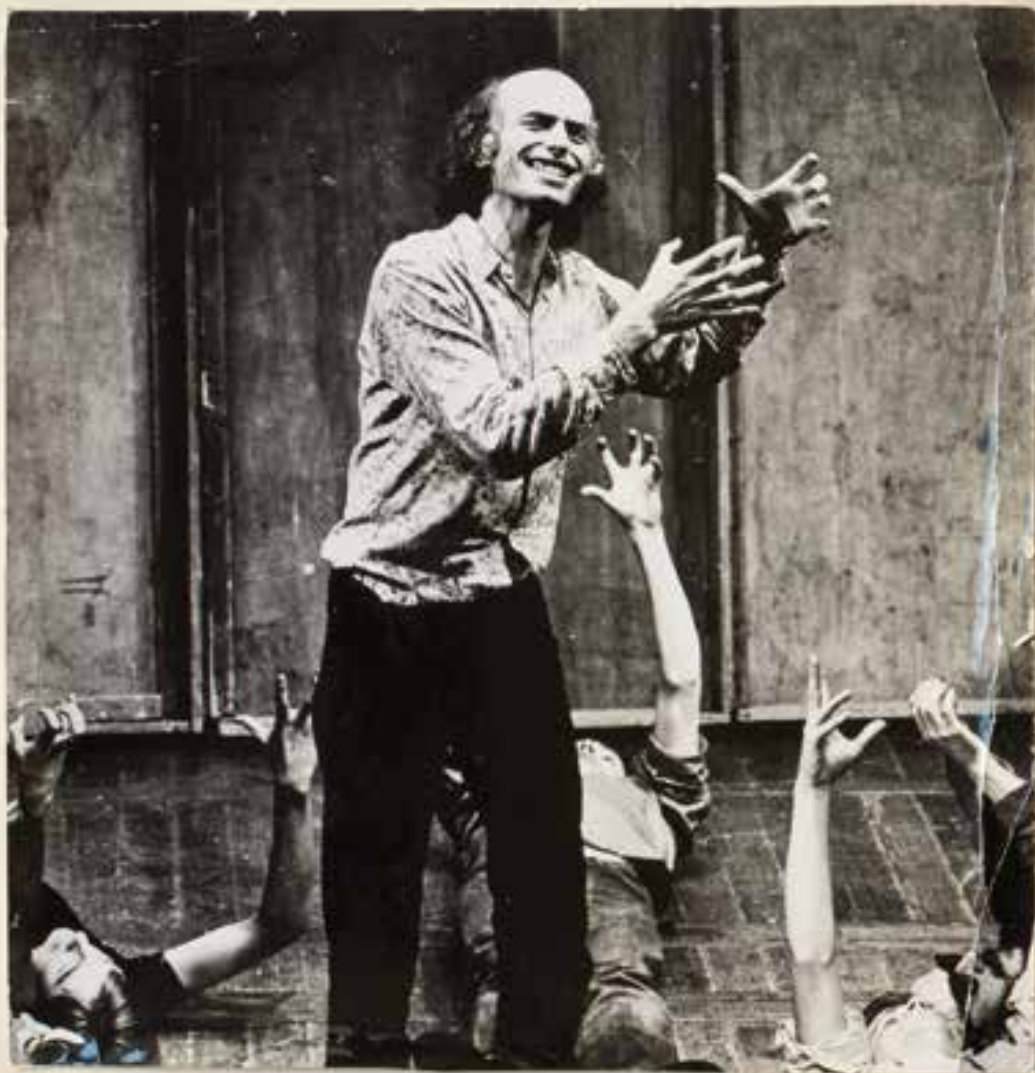
155



156

- 153** 1973. Yvonne Rainer. *'Trio A'*. 1957. *'Changeling'*.
154 Merce Cunningham.
155 1969. Meredith Monk. *'Juice'*. Photo Monica Mosley.
156 1987. Steve Paxton. *'The kitchen'*. Photo Babette Mangolte.
157 1973. Steve Paxton. Roma, Villa Borghese.
158 1972. *'Festival di musica e danza'*. Roma, L'Attico.
159 1973. Simone Forti. Roma, Contemporanea

160



161



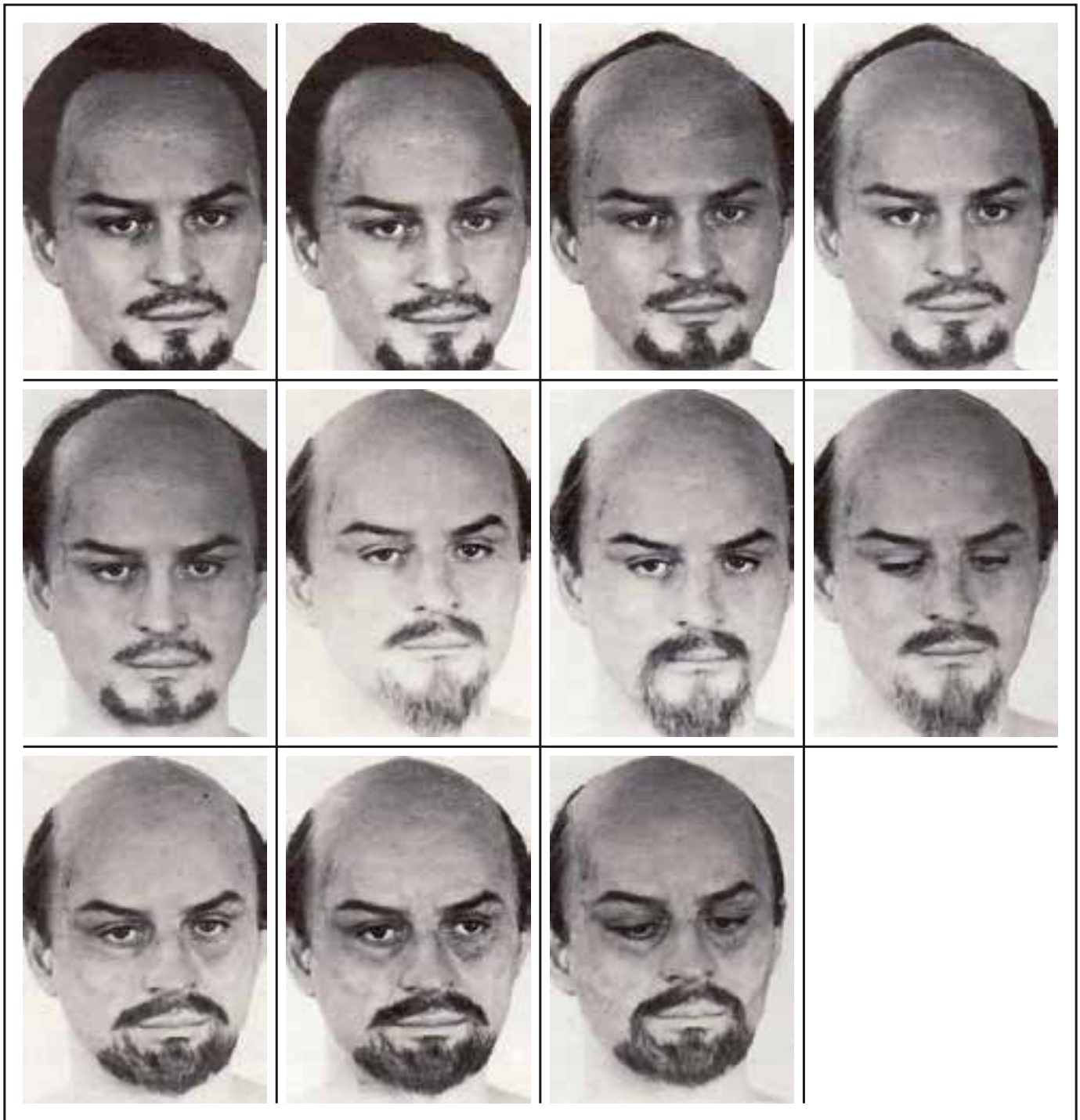
160 1976. Julian Beck (Living theatre).

161 1969. Trisha Brown. 'Skunk Gabbage'.
Roma, L'Attico. Photo Claudio Abate.



162 1970. Julian Beck (Living theatre). *'Paradise now'*.
Photo Gianfranco Mantegna.

163 1976. Meredith Monk. Photo Jack Mitchell.



164 1970. Fernando De Filippi. *'Lenin'*. **165** 1984-1986. Robert Longo, Eric Bogosian, Karen Finlay. Photo Dona Ann McAdams.
166 1975. Arrigo Lora Totino. *'Rivoluzioneh?'*. Photo Ferruccio Rampazzi.



“Ho scelto il tableau vivant per differenziarmi, per non proporre nell’arte una dimensione eccessivamente performativa. L’immagine mi dà la possibilità di isolamento, ma anche di essere come in bilico sul tempo infinito. ... C’è un elemento di eccitazione e di citazione che mi permette di esprimere sia cose che riguardano la mia avventura di vita in rapporto con l’arte, sia altre cose che sono stereotipi del sapere e dell’obliare, che siano Dante o Pinocchio o Bacco. ... Sono degli stemmi, dei segni, più facili da ricordare ma anche più facili da sottovalutare. ...

Mentre c’è tutta una storia di performance che vivono la dinamica di un accadimento, che sia ginnico, che sia atletico, di progressione ‘verso’, io scelgo la fissità. ... Io faccio regia di quella posa, mettendomi appunto in posa. ... Quell’azione, che poi diventa fotografia, la immagino immediatamente a colori, non posso che immaginarla a colori [] la drasticità concettuale non fa parte della mia personalità, io oso un’altra prospettiva, che è quella dell’amore per la pittura, anche se espresso diversamente”

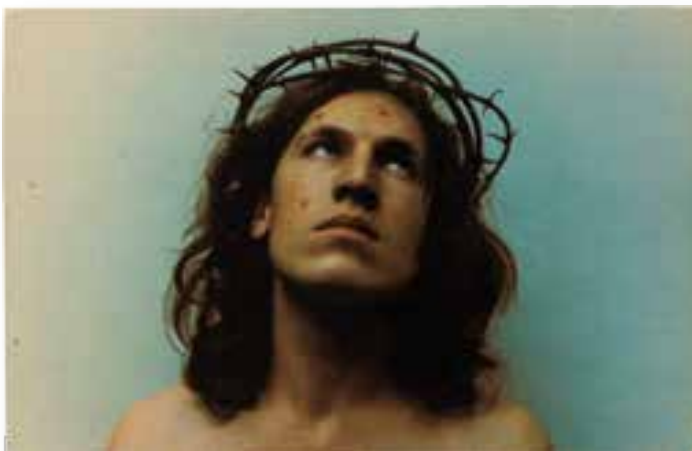
Luigi Ontani. In “Germano Celant. Vertigo”, 2007”

“Sono assolutamente presente: ange infidèle, androgino, efebo, ermafrodita, ibrido, sagittario, eteroclito (implicazioni dall’iconico alla fisicità più agita), ed altre citazioni, segni, stilemi e di più: autoidealizzazione, ossia testimonianza di mentalità, autosignificazione, ambivalenza, fluido di purezza, freschezza e ipersensibilità, atarassia, divinazione, trasmutazione, santità, doppio (...) oblomevolezza, onfalistica, onanezza, ipostatica, fantasia, poesia, dolcezza, meraviglia, estasi, intensità, mancanza, penetrazione, consapevolezza.

“I am absolutely present: ange infidèle, androgen, ephebe, hermaphrodite, hybrid, archer, heteroclite (implications from the iconic to the most acted physicality), and other quotations, signs, styles and more: self-idolisation, namely testimonial of mentality, self-significance, ambivalence, fluid of purity, freshness and hyper-sensibility, ataraxy, divination, transmutation, holiness, double(...) oblomevolezza, onfalistica, onanezza, hypostatic, fantasy, poetry, sweetness, wonder, ecstasy, intensity, lack, penetration, awareness.

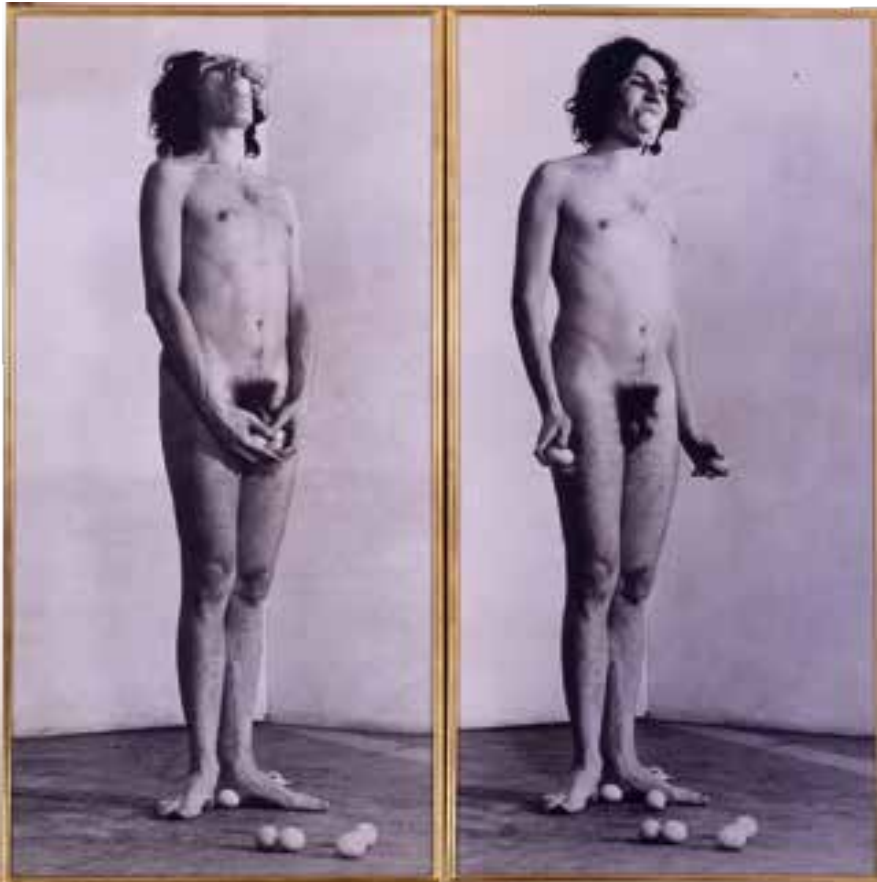
Luigi Ontani

167



167 1979. Luigi Ontani. ‘Ecce homo’. Firenze, Mèla Post Card.

168



169





170



171

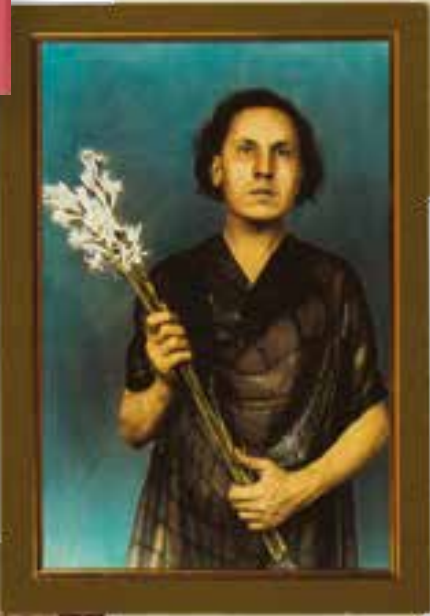


172



173

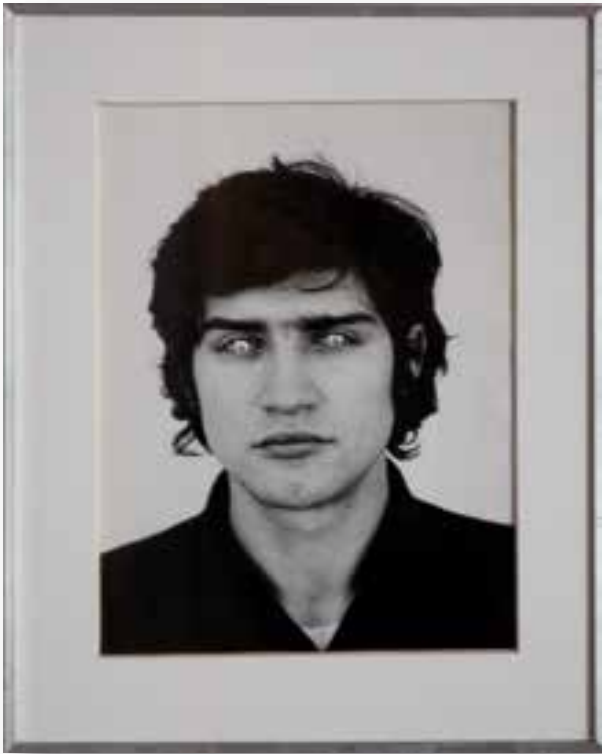
170-171 1970. Luigi Ontani. *'MayaGoya desnudo e vestito'* (dittico). Grandezza naturale. **172** 1974. Luigi Ontani. *'Il ratto delle Sabine'*. Photo Mimmo Capone. **173** 1974. Luigi Ontani. *'Tarzan'*. Roma, Contemporanea. **174** 1969-1976. Luigi Ontani. *'Invitation cards & artist books'*.



L'ALTO GIOVANI - CARRE, DI M. B. PAPA, FRAGLIOTTI
FRAMMENTAZIONE ALLA TOLA L'ESSE, DA RICORDO
DEL GRANDE PISTA JACOPO D'ARAGONA-PARISI



175



176



177



178



175 1970. Giuseppe Penone. *'Rovesciare gli occhi'*. Photo Paolo Pellion **176** 1973. Salvo. New York, John Weber. **177** 1971. Gilberto Zorio. *'Odio'*. Photo Paolo Mussat Sartor. **178** 1969. Charlotte Moorman. *'Paik's tv-bra'*.

179



180



181



182



179 1972. Eleonor Antin. *'Portrait of the king'*. Photo Philip Steinmetz.

180 1970. Michelangelo Pistoletto. Photo Giorgio Colombo.

181 1970. Bas Jan Ader. *'I'm too sad to tell you'*.

182 1970. Alighiero Boetti. Photo Giorgio Colombo.

Bibliografia



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



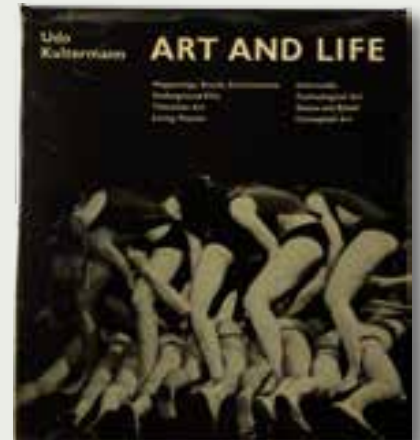
12



13



14



15



15



16



17



18



19



20



21



22



23



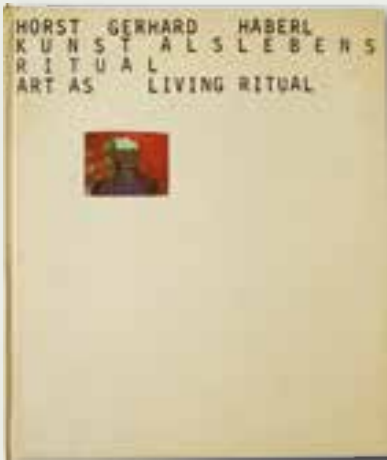
24



25



26



27



28



29



30



31



32



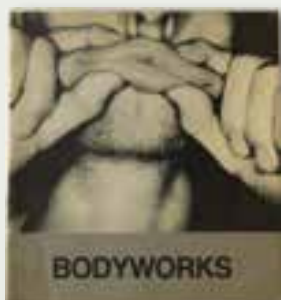
33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



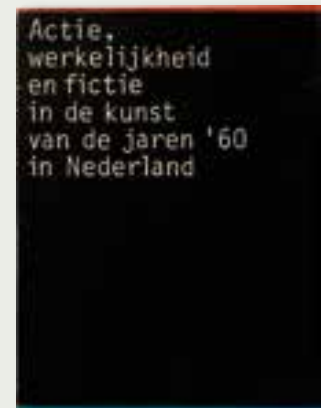
47



48



49



50



51



52



53



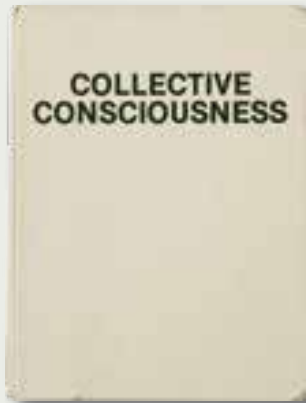
54



55



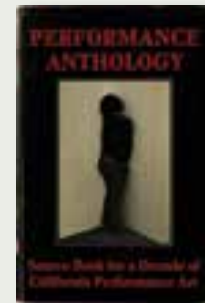
56



57



58



59



60



61



62



63



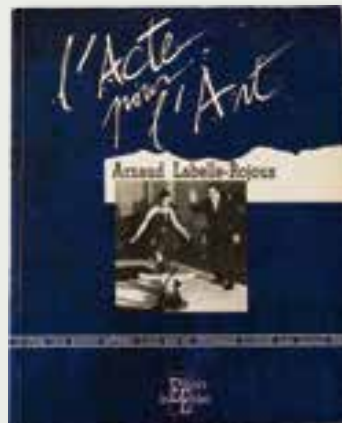
64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



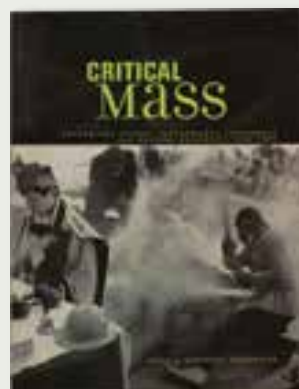
75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



85



86



87

Bibliografia

n.	anno	nome	cognome	titolo	città	editore
1	1950	Jacques	Delarue, Robert Giraud	Les Tatouages du "Milieu"	Paris	La Roulotte
2	1964	Wolf	Vostell	Décollage /4. Happenings	Köln	Dé-Coll/age
3	1965	Jürgen	Becker, Wolf Vostell	Happenings	Hamburg	Rowohlt
4	1965	Al	Hansen	A Primer of Happenings & Time/Space Art	New York	Something Else Press
5	1965	Michael	Kirby	Happenings	New York	E.P. Dutton & Co. Traduzione italiana De Donato 1968
6	1965	Michael	Kirby, AA.VV.	The New Theatre. In "Tdr, Tulane Drama Review", vol.10, n.2, winter	New Orleans	Tulane
7	1966	Jean-Jacques	Lebel	Le happening	Paris	Denoël
8	1967	Oscar	Masotta	Happenings	Buenos Aires	Jorge Alvarez
9	1968	Richard	Kostelanetz	The Theatre of Mixed-Means	New York	The Dial Press
10	1969	E.T.	Kirby	Total Theatre	New York	E.P. Dutton & Co.
11	1970	AA.	VV.	Avalanche. 1970-1974	New York	Avalanche
12	1970	Hans	Sohm	Happening & Fluxus	Köln	Koelnischen Kunstverein
13	1970	AA.	VV.	Mixed media. Bora Ćosić	Beograd	Nezavisno autorsko Izdanje
14	1971	Michael	Kirby	Futurist Performance	New York	E.P. Dutton & Co.
15	1971	Udo	Kultermann	Art and Life - Vita e Arte	New York	Praeger Publishers. Traduzione italiana Gorlich, 1972
16	1972	Veronika	Burkart	Befreiung durch Aktionen	Graz	Böhlau
17	1972	Ichiro	Haryu	Art as Action and Concept	Japan	Kodansha ltd
18	1972	Winfried	Nöth	Strukturen des Happenings	Hildesheim	Georg Olms Verlag
19	1973	Renato	Barilli	Il "Comportamento"	Roma	Galleria Nazionale d'Arte Moderna
20	1973	Peter	Gorsen	La dimensione scenica	Roma	Tattilo Editrice
21	1973	Horst Gerhard	Haberl	Körpersprache / Bodylanguage	Graz	Pfirsich
22	1973	Francois	Pluchart, AA.VV.	Le corps et son support image. In "ArTitudes", n.3, février-mars	Saint Jeannet	ArTitudes International
23	1973	Richard	Schechner	Environmental Theater	New York	Hawthorn Books
24	1973	AA.	VV.	Le Corps. In "L'art vivant". N.40, Juin	Paris	L'art vivant
25	1973	AA.	VV.	ADA. Aktionen der Avantgarde	Berlin	Neuer Berliner Kunstverein
26	1974	Jean-Christophe	Ammann, AA.VV	Transformer. Aspekte der Travestie	Luzern	Kunstmuseum
27	1974	Horst Gerhard	Haberl	Kunst als Lebens Ritual. Art as living ritual	Graz	Pfirsich
28	1974	Adrian	Henri	Environments and Happenings	London	Thames and Hudson
29	1974	Francois	Pluchart	Notes sur l'art corporel. In "ArTitudes", nn.12/14, juillet	Saint Jeannet	ArTitudes International
30	1974	Lea	Vergine	Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)	Milano	Giampaolo Prearo Editore
31	1974	AA.	VV.	Aktionismus. In "Der Löwe", n.1, 31, mai	Bern	Verlag Lisbet Kornfeld
32	1975	Georg	Bussmann, AA.VV.	Körpersprache	Frankfurt	Frankfurter Kunstverein
33	1975	Luciano	Caruso	Il corpo come citazione	Napoli	Visual Art Center
34	1975	Francois	Pluchart	L'art corporel	Paris	Editions Rodolphe Stadler
35	1975	Frank	Popper	Art - Action and Partecipation	New York	University Press
36	1975	AA.	VV.	Bodyworks	Chicago	Museum of Contemporary Art
37	1976	Renato	Barilli, Antonio Social	Aspetti del Comportamento	Padova	Studio d'Arte Eremitani
38	1976	AA.	VV.	Gli Uni & gli Altri. Travestiti e travestimenti nell'arte...	Roma	Arcana Editrice
39	1976	AA.	VV.	Catalogo delle performances Bologna 1976	Venezia	Galleria del Cavallino, New York, Ronald Feldman
40	1977	Heinz	Cibulka	Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975	Napoli	Edizioni Morra
41	1977	AA.	VV.	La Performance	Bologna	Galleria Comunale d'Arte Moderna

42	1978	Edoardo	Ballone	Uguali & Diversi. I travestiti come e perché	Milano	Mazzotta Editore
43	1978	Luciano	Inga-Pin	Performances	Padova	Mastrogiacomo editore
44	1978	Jürgen	Schilling	Aktionskunst	Luzern	Verlag C.J. Bucher
45	1978	AA.	VV.	In "High Performance"	Los Angeles	High Performance
46	1978	AA.	VV.	Body Art en Performances in de Appel	Amsterdam	Kunstraad
47	1978	AA.	VV.	Form & Performance	Canada	The Winnipeg Art Gallery
48	1978	AA.	VV.	Performance II. In "Kunstforum", band 27, 3/78	Mainz	Kunstforum
49	1978	AA.	VV.	Happening de Happenings Y Todo es Happening	Barcelona	Jim
50	1979	Wim A.L.	Beeren	Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Netherland	Rotterdam	Museum Boymans
51	1979	AA	Bronson, Peggy Gale	Performance by Artists	Toronto	Art Metropole
52	1979	Jorge	Glusberg	The art of performance	New York	University
53	1979	Jorge	Glusberg, AA.VV.	Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances	Paris	Centre Georges Pompidou
54	1979	Luciano	Inga-Pin	Il corpo come protagonista. In "G7 Studio", n.9, novembre	Bologna	G7 Studio
55	1979	AA.	VV.	Performances 79	München	Lenbachhaus
56	1980	Francesca	Alinovi, Renato Barilli, AA.VV.	Per/For/Mance. Settimana delle Performance Art americana	Firenze	Teatro Afratellamento
57	1980	Jean	Dupuy	Collective Consciousness. Art Performances in the Seventies	New York	Performing Art Journal
58	1980	Richard	Kostelanez	The Theatre of Mixed-Means. An introduction to happenings	New York	RK Editions
59	1980	Carl E.	Loeffler	Performance Anthology	San Francisco	Contemporary Art Press
60	1981	Chantal	Pontbriand	Performance Text(e)s & Documents	Montréal	Parachute
61	1981	AA.	VV.	Nuovo teatro U.S.A. script e/o performance	Torino	Tirrenia
62	1982	Heike	Curtze, Ursula Krinzinger	Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler	Ort der Ausstellung	Düsseldorf
63	1982	AA.	VV.	Aktionen, Vernissagen, Personen	Köln	Rheinland Verlag
64	1983	Kirsten	Martins, Peter P.J. Sohn	Performance. Eine andere Dimension	Berlin	Frolich & Kaufmann
65	1983	AA.	VV.	Performance, Zwischen Tanz und Theater. In "Kunstforum", band 58, 2/83	Köln	Kunstforum
66	1984	Richard	Schechner	La teoria della performance	Roma	Bulzoni Editore
67	1988	Arnaud	Labelle-Rojoux	L'Acte pour l'Art	Paris	Les Editeurs Evidant
68	1992	Jeffrey	Deitch, AA.VV.	Post Human	Lausanne	FAE, Castello di Rivoli, Deste Foundation
69	1993	John	Gray	Action Art	Westport	Greenwood Press
70	1993	Elisabeth	Jappe	Performance Ritual Prozeß	München	Prestel
71	1993	Craig	Krull	Action / Performance and the Photograph	Los Angeles	Jan Turner Galleries
72	1994	AA.	VV.	Acting Out. The Body in Video: Then and Now	London	Royal College of Art
73	1995	Massimo	Mininni	Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980	Ravenna	Danilo Montanari Editore
74	1996	AA.	VV.	L'art au Corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours	Marseille	Musée
75	1998	RoseLee	Goldberg	Performance. Live art since the 60s. (Edizioni diverse nel 1988-1993)	London	Thames and Hudson
76	1998	Amelia	Jones	Body Art. Performing the Subject	Minneapolis	University of Minnesota Press
77	1998	Paul	Schimmel, AA.VV.	Out of Actions between Performance and the object 1949-1979	Los Angeles	The Geffen Contemporary at The Museum Co. Art, London, Thames and Hudson
78	2003	Geoffrey	Hendricks	Critical Mass	Amherst	Mead Art Museum
79	2003	AA.	VV.	Skin Deep. Il corpo come luogo del segno artistico	Milano	Skira
80	2005	Helena	Reckitt	Arte e Femminismo	London	Phaidon Press
81	2006	Tracey	Warr	Il corpo dell'artista	London	Phaidon Press
82	2009	Danilo	Eccher	Il Teatro della Performance	Torino	Umberto Allemandi & C.
83	2010	Gabriele	Schor	Donna: Avanguardia femminista negli anni '70	Milano	Electa
84	2010	AA.	VV.	La Performance	Rennes	Presses Universitaire
85	2011	Christine	Macel, Emma Lavigne	Danser sa vie	Paris	Centre Georges Pompidou
86	2011	Giuseppe	Toscano	Azioni in cornice	Milano	Franco Angeli
87	2012	Mildred L.	Glimcher	Happenings. New york, 1958-1963	New York	The Monacelli Press

Antologia Critica

“These ... works share a common characteristic, the use of the artist's own body as sculptural material. Various called actions, events, performances, pieces, things, the works present physical activities, ordinary bodily functions and other usual and unusual manifestations of physicality. The artist's body becomes both the subject and the object of the work. The artist is the subject and the object of the action ...

Aesthetic considerations aside, it is not surprising that under the present repressive socio-economic situation young artists have turned to their most readily available source, themselves, for sculptural material with almost unlimited potential, capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter. In this respect it is significant that many of the artists under discussion have made earth works, a fact which may partially explain the emphasis on the physical manipulation of preexisting materials. Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies.

I'm focusing on the creative act itself, body works are yet another move away from object sculpture. If objects are used, they only serve to reinforce aspects of the body. But body works do not represent a return to figuration. At most their relation to figurative art is ironic.

Willoughby Sharp. "Body Works". In "Avalanche", Fall 1970

“All'uso del corpo come linguaggio ricorrono sempre più molti pittori e scultori contemporanei di disparate estrazioni e di differenti tendenze e tecniche. Tuttavia sono riscontrabili dei caratteri che fanno da comune denominatore a questa maniera di far arte, come: la perdita di identità; il rifiuto del prevalere del senso della

realtà sulla sfera emozionale; la romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno; la tenerezza come meta mancata e quindi frustrante; l'assenza (e l'angoscia che ne deriva) di una forma 'adulta', altruistica, d'amore.

Alla base della cosiddetta 'body-art' e di tutte le operazioni presentate in questo libro c'è la necessità (ciò che non può non essere) inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo (la durata), il bisogno d'essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere, con diritti illimitati (di qui la delusione e il fallimento inevitabili): quel che si chiama 'amore primario'. L'aggressività che contraddistingue ... tutte queste azioni, eventi, montaggi di sequenze fotografiche, performances nasce proprio da questo amore non corrisposto. Pertanto esso viene mutato in amore verso altri sé stessi sdoppiati, camuffati, idealizzati, verso il romanzo di sé. L'avidità d'amore si fa narcisismo nel feto che continuiamo incessantemente ad essere (ma essere amati in questo modo è il solo potere che può ridare senso alla vita di tanti fra noi). ...”

Lea Vergine. "Il corpo come linguaggio. (La 'Body-art' e storie simili)", Milano, Prearo, 1974

“... Il termine body art si è iniziato ad usare genericamente alla fine del 1969 ed ha trovato nel 1970 uno strenuo propagatore nella rivista *Avalanche*, edita, a New York, da Willoughby Sharp. Se la conceptual art, arte povera e land art sono passate dal linguaggio scritto alla natura, dall'operazione mentale all'incontro concreto e fisico, dall'organico all'ecologico, dall'oggetto all'opera e scomparsa totale e hanno eliminato lo spettatore 'cadavere' col cercare un'implicazione coscienziale e fisica del pubblico, la body art vuole condurre lo spettatore al trauma psicofisico stimolandone la partecipazione

organico-corporale, capace di un incontro artistico non mediato dalla cultura e dalla filosofia.

La ricerca di un «incontro» ha portato l'arte ad un contatto-confronto non soltanto con i pensieri, ma l'essere nella sua totalità di istinti e ragioni inconscie. L'esercizio esperenziale è diventato allora l'unico modo di sfuggire alla dittatura del linguaggio dei libri, una dittatura che ha prodotto un linguaggio censurato, nascosto e represso, puritano ed asettico, e per ritornare al linguaggio volgare del corpo. Il corpo ha infatti un linguaggio grezzo, violento e fisico, non elabora, ma è spontaneo, propone l'affermazione dello slang fisico contro il linguaggio disinfettato e filosofico; il suo è un linguaggio non censurato, ma primitivo e sgradevole del sudore, del pene, dei peli, del corpo deforme. ...”
Germano Celant. "...Body Art". In "Conferenza alla Galleria d'Arte Moderna di Roma". Roma, Librarte, 1976

“What it is not. - Body art is not the sewage of the great pictorial abortions of the 20th century. It is not a new artistic recipe meant to be recorded tranquilly in an history of art which is bankrupt. It is exclusive, arrogant and intransigent. It has no relation whatever with any supposed artistic form unless the latter has first declared itself as sociological and critical. It upsets, rejects and denies the old inherent aesthetic and moral values contained in, or assumed to be belonging to artistic practice, since the power of speech should replace here all other prerequisites of art. Thus for the first time in Western history, an attitude of thought does not want to be an open trend, but on the contrary, to be one which is closed by its own choice, like a community whose only *raison d'être* is to welcome novices who will sing in their turn the coming of a new man building a new society, at last free and harmonious, and rid of false ethics, all

dictators of whatever type. repressive ideologies, and censors, in other words, cops.

François Pluchart. "L'art corporel". Paris, Galerie Stadler, 1974

"... Nel suo insieme il corpo presenta ancora la parte non-svelata dell'uomo: nonostante ogni ipotecabile inquadramento esso sembra tuttavia sfuggire alle coercizioni più severe, alle manipolazioni più assurde, alle pratiche di censura via via imposte. Più il non-svelato rimane inerte, sotterraneo, più vi ci si accanisce. Di qui la follia distruttiva e del torturatore e dell'inibito. Non poter agire liberamente anche dentro gli stretti confini del proprio corpo provoca quella sottomissione al proprio sé che è causa di traumi più o meno profondi e, a loro volta, distruttivi. ..."

Luciano Inga-Pin. "Performances". Padova, Mastrogiacomo, 1978

"...Si tratta... di una volontà di ricognizione del proprio corpo come matrice e supporto per ogni altra progettazione. L'analisi della sua entità psicofisica si fa analisi di un materiale che occorre conoscere in vista di una pregnante manifestazione di sé verso il proprio esterno. Di più, il corpo viene riconosciuto come luogo del rimosso, del tabù sociale, trattato come sintomo e simbolo di un disagio esistenziale che vede al suo centro un nevrotico vissuto della sua sessualità. ..."

Giorgio Verzotti. "Body-Art". In "Ricerche visuali dopo il 1945". Milano, Unicopli, 1978

"... Actuellement le corps est devenu un vecteur essentiel d'expression. Si la découverte du corps dans les années soixante et soixante-dix impliquait une libération, aujourd'hui, c'est le moyen nécessaire par lequel les artistes engagent une réflexion sur des thèmes et des problématiques divers. Les

corps semble être considéré comme un médium privilégié pour traiter de sujets tels que l'identité sexuelle, les relations masculine et féminines, l'homosexualité, l'androgynie. La mutation, la permutation d'organes. Des changements de moyen et de supports sont apparus dans de nombreux travaux d'artistes qui se sont formés durant l'art conceptuel des années soixante-dix. ..."

Philippe Vergne. "En corps!" In "L'art au corps". Musée de Marseille, 1996

"Feminist art is the elucidation of a woman-artist's identity: of her body, of her psyche, her feelings, her position within society. The work is critical and inquiring; it searches for the essence in woman and is in a continuous phase of discussion. Feminist art is the artistic elucidation of woman's historical role: as a mother, a housewife, a woman prostituted by men, as a saint, virgin, witch..."

Ulricke Rosenbach. "Untitled Statement", 1975

"...Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism..."

Lucy Lippard. "The pain and Pleasures of Rebirth", 1980

"... Anche la rappresentazione del tema della bisessualità e, quindi, della presenza simultanea di tendenze, atteggiamenti, mire affettive, impulsi contrastanti, è spesso un tentativo di tenere a bada le esperienze traumatiche che, rimosse, continuano a far sentire la loro presenza nella nostra vita: tenerle a bada, esorcizzarle addirittura grazie al piacere di riprodurre, con alcune varianti, l'esperienza della vittoria su di esse. Tutto ciò diventa un mezzo per narrare di noi a noi stessi e agli altri

che, per entrare in contatto con noi, devono partecipare della medesima esperienza.

Un certo quoziente di ermafroditismo anatomico, come è noto, si trova in ogni individuo; in alcuni, il sesso dominante ha rimosso la rappresentazione psichica del sesso vinto.

« ... non è il camuffamento di un maschio o di una femmina ma piuttosto un essere umano che trascende i limiti del proprio corpo e che diviene ciò che desidera essere e non ciò che la società gli impone di essere ». (Si pensi alla Juliette di Sade che vuole maritarsi due volte in un giorno, una volta vestita da donna, la seconda vestita da uomo).

Il travestimento non è il malinteso: nella nostra società è il divieto, e forzare questa barriera è importante. Infranto il muro del silenzio e della circospezione (in cui non è mai chiaro chi essere o non essere), rivelatisi i confini fra i ruoli una tenue convenzione, alcuni autori ... puntano sul fronteggiarsi e il confondersi dell'uomo e della donna, del maschile e del femminile, invertendo i caratteri somatici, grottescamente accentuando le apparenze bisessuali, inventandosi personalità fittizie, ai fini di mettere in crisi la cristallizzazione delle funzioni. Rimane, comunque, la difficoltà di accettare anche le combinazioni che simulano o sono l'identico (qui l'essere umano cerca solo sé stesso sotto mentite spoglie). ..."

Lea Vergine. "Il corpo come linguaggio. (La 'Body-art' e storie simili)", 1974

Corpo prima materia di espressione

Il corpo è la prima materia di espressione che l'uomo antico utilizza. Nell'Europa preistorica l'archeologa lituano statunitense Marija Gimbutas rintraccia due grandi etnie: quella -Kurgan-, di origine indoeuropea, patriarcale, guerriera, nomade, dedita all'allevamento ed alla costruzione di utensili e di attrezzi funzionali, grandi cavallerizzi; e l'etnia delle -Dee viventi-, probabilmente proveniente dall'Africa settentrionale attraverso il Medio Oriente, matriarcale, pacifica, dedita all'agricoltura ed all'artigianato artistico, senza mura difensive e senza attrezzi funzionali né armi, senza cavalli. Prima che i Kurgan, grazie alle armi ed ai cavalli, soggiogassero e integrassero la cultura e le tradizioni delle Dee viventi, l'Europa meridionale fino alla Sassonia era popolata da tribù di grandi dimensioni, residenti stanzialmente in grandi villaggi popolosi, fortemente dedite alla manipolazione del corpo, sia diretta che attraverso sculture ed ornamenti che avevano sempre a che vedere con il corpo, soprattutto e principalmente quello femminile. In quel periodo, lo testimoniano i ritrovamenti numerosissimi, si raggiunsero livelli di qualità artistica ed artigiana nella manifattura ceramica e nella decorazione pittorica, superati solo intorno al 1300 d.c.

La manipolazione del corpo è la base dell'espressione attraverso la quale l'uomo pratica l'arte, l'arte è solo l'arte del corpo per migliaia di anni prima di Cristo, dal Neolitico in poi. Quando l'arte si allontana dal corpo umano si avvicina al corpo degli animali ed alle forme di vita floreali, anch'esse manipolate con arte e desiderio di appropriazione attraverso l'espressione artistica manipolatoria. L'evoluzione del linguaggio passa, secondo Levi Strauss, attraverso il corpo del soggetto, come spiega all'interno delle basi della sua antropologia strutturale, e prima di lui Marcel Mauss, il suo maestro.



1



2



3



4



5

Entrambi descrivono il ruolo del corpo nella costruzione delle basi del linguaggio dentro ai rituali religiosi, ai legami parentali, alle basi cognitive delle nascenti e primordiali società umane. Il corpo e la sua manipolazione è la costante tra le costanti, potremmo dire strutturalisticamente. Quindi è indiscutibile che l'uomo abbia iniziato a coprire il proprio corpo per manipolarlo ed utilizzarlo comunicativamente, moltissimo tempo prima che necessitare di coprirsi per motivi funzionali legati al clima o al pudore dei tabù. Il corpo è la prima materia espressiva dell'uomo e dunque la base dell'arte, delle arti, sia attraverso la diretta manipolazione del proprio corpo, sia attraverso la manipolazione del corpo di terzi da parte di manipolatori "professionisti", sia mediante la realizzazione di oggetti che rappresentano il corpo, parti di esso e poi via via parti di animali e animali, alberi e natura. Il corpo è la prima materia ma per molte migliaia di anni è anche la materia prima e tutte le tecniche di manipolazione, decorazione, modificazione, alterazione, rappresentazione, si applicano ad esso.

La cultura giudaico cristiana, a partire dal vecchio testamento in poi, pone prima un freno, poi un veto, infine un tabù, a questa pratica. Il corpo ci è donato da Dio, non è nostro, è un prestito terreno e dobbiamo conservarlo intatto per restituirlo a fine vita. Inoltre manipolare il proprio corpo, adornarlo, abbellirlo, decorarlo, significa glorificare il corpo terreno dell'uomo, atto sacrilego: l'unico soggetto glorificabile verso il quale deve tendere tutta l'espressione e la capacità umana è Dio, l'unico Dio e l'unico corpo divino e divinizzabile.

La modernità fatica ad emanciparsi da questo tabù. Ancora nei primi decenni del secolo XIX gli antropologi e gli etnologi riportano i costumi delle società lontane dall'occidente e dalle altre civiltà avanzate con fotografie e descrizioni che ai più tra gli occidentali appaiono animalesche, la permanenza dei primi segni di civiltà basati sulla decorazione e manipolazione del corpo passano, al contrario, per segni di non civilizzazione, di resistenza alla civilizzazione buona del progresso. Ma il processo è avviato e la progressiva laicizzazione delle arti figurative e delle varie forme di espressione moderne è inarrestabile.

L'elemento più forte del cammino moderno dell'arte è probabilmente basato su questa riappropriazione del corpo come materia dell'arte, e nella seconda metà del '900 si esce dal pudore vittoriano dell'arte e dal rumore eroico delle prime gesta dirompenti nei confronti della manipolazione del corpo come forma di "espressione artistica ritrovata". Il corpo un po' alla volta, ma molto velocemente, torna ad essere materia fondamentale, forse la materia prima.

La testimonianza della compiutezza di questo cammino di riappropriazione è che perfino il design e le forme di espressioni ancillari e contemporanee dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica sono travolte da grande ritorno all'impiego del corpo come materia. E insieme al riposizionamento del corpo al centro dell'attenzione, anche il corpo dell'animale e quello della flora diventano materia



6

prima. Tutte le tecniche sperimentate sul corpo per millenni e travasate poi sull'artificiale materia degli oggetti e degli utensili, subisce oggi il processo inverso e dopo secoli di oblio e nascondimento oggi tutte le tecnologie, le pratiche, le sostanze e gli artifici sperimentati per dar forma alle cose e manipolare gli artefatti vengono al contrario applicate anche al corpo, quasi come in una grande restituzione, un indennizzo pagato con millenni di ritardo.

Nel contemporaneo questo debito appare sanato, non si riesce ora più a distinguere il verso del flusso: se siano le cose che imparano dalla manipolazione dei corpi o se siano i corpi dell'uomo, degli animali,

la flora, che vengono manipolati con le tecniche sperimentate sugli oggetti e sui materiali artificiali. Nel contemporaneo l'artista si offre come materia prima e il designer usa sostanza biologica umana, animale e floreale, come materiale di riferimento. Il biomorfismo, lo zoomorfismo, l'antropomorfismo, sono solo la dimensione purovisibile e a volte grottesca di questo grande indennizzo, perché la parte più interessante riguarda la soglia del quasi invisibile o addirittura dell'invisibile perché genetico, perché chimico, perché atomico. Il grido di vent'anni fa del filosofo Galimberti: "lasciate stare la genetica, il corpo dell'uomo è sacro" appare un paradosso filosofico esistenziale storico antropologico di portata incomprensibile: l'uomo ha sempre manipolato se stesso. Potremmo dire che la vita dell'uomo è il cammino della manipolazione del proprio corpo e della propria mente; e la genetica è solo una scala diversa di azione e di riflessione. La genetica è probabilmente la barriera sperimentale in cui l'arte contemporanea deve entrare per proseguire il suo cammino.



7

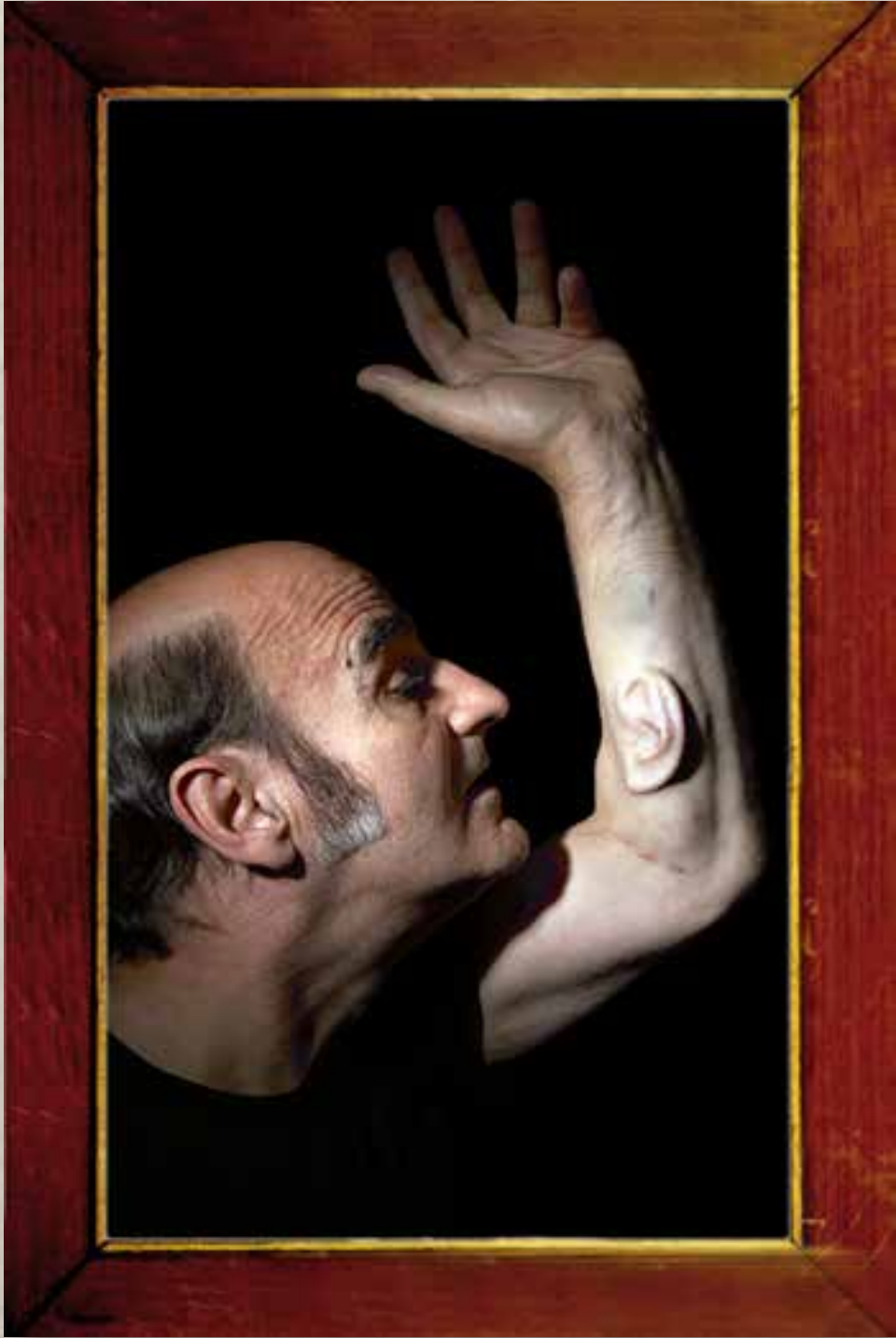


8



9

10





11

Corpo materia prima di espressione

La materialità fisica del corpo è ambivalente. Se da un lato rappresenta un vincolo, svelando la nudità del soggetto, un'organicità deperibile, i segni di una vita, -tracce involontarie lasciate sul corpo a testimoniarne la storia -; dall'altro custodisce il luogo della scelta, dell'identità plasmabile offrendo gli strumenti per mettere in scena un corpo "riprogettato" in grado di farsi significante dell'alterità che si vuole comunicare all'esterno.

In tal senso potremmo affermare che il contenuto culturale che si intende trasferire necessita di un veicolo, il quale si identifica con gli svariati modi in cui possiamo alterare il nostro corpo. L'antropologo Francesco Remotti, le chiama mode antro-poietiche, sdoganando l'accezione comune di moda legata ad una sembianza irrilevante e superflua. L'apparenza, sostiene l'antropologo, decide in buona parte la sostanza. Del resto non si conosce cultura che non abbia modellato, vestito, inciso, alterato con i mezzi più bizzarri la "materia" corpo. La modificazione offre al soggetto la possibilità, negatagli spesso in altri contesti, di autodeterminarsi e dunque ricopre una rilevanza culturale e sociale innegabile.

Se volessimo, con dedizione tassonomica, classificare il vasto panorama degli interventi attuabili sul corpo, enunciandoli come voci di un elenco in continua trasformazione, probabilmente finiremmo per escluderne involontariamente alcuni, restituendo solo il particolare di un quadro, e negando al suo osservatore una visione d'insieme.

La descrizione di fenomeni complessi, come quello dell'alterazione del corpo ad opera del soggetto, richiede modelli semplificati. Introduciamo dunque un'approssimazione, al fine di fotografare in modo



12



13



14



15

esautivo, seppur arbitrario, un oggetto in divenire. Consideriamo convenzionalmente gli interventi di modificazione del corpo come realtà ascrivibili a tre categorie: tecnologie, linguaggi e comportamenti. Definiamo con il termine tecnologie quegli interventi che attuano una modificazione del corpo come risultante di un'attività tecnico-culturale.

È proprio l'evoluzione culturale a determinare la percezione da parte dell'uomo di un' insufficienza biologica. Tale senso di inadeguatezza genera la necessità di una riprogettazione del corpo, la quale può assumere caratteri profondamente differenti. Da un lato gli interventi somatici, principalmente

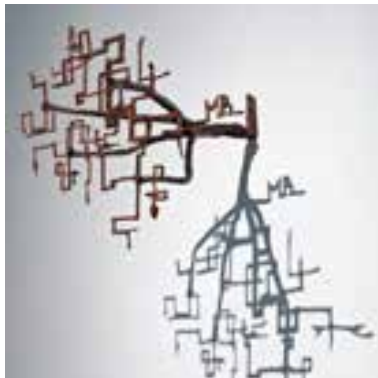
del tipo emendativo; dall'altro la necessità di una riconfigurazione funzionale e strutturale del corpo totalizzante, sul modello del lavoro iperumanista di Sterlac, il quale prospetta delle trasformazioni tanto radicali da auspicare la sparizione del lato biologico in funzione di quello culturale. Ma se l'habitat tecnologico costituisse la nuova natura dell'uomo, non ci troveremmo forse al cospetto dell'ultimo atto della trasformazione del corpo in merce scambiabile?.

Contemporaneamente l'attività tecnico culturale dell'uomo sembra smentire definitivamente il dualismo mente-corpo. Si allontanano quelle "credenze" per cui si debba attribuire tradizionalmente al metodo ricostruttivo un ruolo di maggior rilievo rispetto a quello fondato sulle capacità cinestetiche e sensoriali. Del resto, il fallimento delle intelligenze artificiali ha già dimostrato con successo l'incompletezza di un sistema unilaterale fondato esclusivamente sulla descrizione della realtà "per algoritmi". In tal senso la Robotica ha compiuto negli ultimi decenni uno sforzo rilevante nella direzione di una profonda rivalutazione del modello cognitivo e ha generato, attraverso la Biorobotica, prospettive avvincenti di integrazione della macchina con la componente vivente, che tuttavia ci fanno riflettere sul futuro che attende corpi tecnologici obsoleti.

Citando la categoria relativa ai linguaggi, ci riferiamo invece alla facoltà esercitata dal soggetto di esprimersi attraverso un sistema di segni, i quali trovano nella pelle e nelle appendici del corpo una superficie di "scrittura" ideale. Modellazione delle estremità crescenti, igiene del corpo, così come tutti i modi in cui possiamo perforare, marchiare, disegnare o coprire/ornare la pelle, rientrano a pieno titolo in questa categoria. Interessante è notare come alcune di queste pratiche, come ad esempio quelle di iscrizione della pelle tra cui piercing, tatuaggio e scarificazione, condividano con il gioiello e con l'abito l'istanza legata alla celebrazione di un rito di passaggio nella vita del soggetto, a dimostrazione del fatto che la rappresentazione- cioè



16



17



18



19



20

che ci si tatua o si disegna sulla pelle- non rivela la stessa forza dell'atto stesso di tatuarsi o marchiarsi. È il momento dell'iscrizione e la sua memorabilità, legata anche al ricordo del dolore, a rappresentare il senso intimo dell'intervento sulla pelle. Lo anticipava Nietzsche, " Soltanto quel che non cessa di dolorare resta nella memoria".

Persino la chirurgia plastica rivela, come testimoniano le performance artistiche di Orlan, celebrate nella solennità di una sala chirurgica, la sua vocazione rituale.

E l'artista a quali pratiche estreme, mutilazioni, ferite, non ha costretto il corpo, a volte nel vano tentativo di smaterializzare l'opera, illudendosi di renderla intangibile, altre esibendo ed inquisendo un soggetto privo di vita senza celarne la sua reificazione?

L'ultima macro categoria, ossia quella relativa ai comportamenti, contempla tutte quelle azioni

programmate le quali creano, se ripetute con continuità, un effetto di modificazione del corpo che in taluni casi può assumere i caratteri dell'irreversibilità.

Citiamo tra i comportamenti la dieta e il fitness, i quali alterano il corpo dall'interno intervenendo in un lungo processo di trasformazione, che spesso si configura nell'ambito di una vera e propria ossessione per il corpo. Anche alcune forme di asceti, seppur con intenzioni profondamente differenti da quelle tese al raggiungimento di una fisicità scolpita e levigata, costringono il soggetto a penitenze e privazioni che si manifestano inevitabilmente sul suo corpo. Decisamente intenzionali, invece, si definiscono le coercizioni corporee, ossia quelle pratiche culturalmente mediate assunte dalla collettività come strumenti di accettazione e riconoscimento sociale. Colli allungati, piedi accorciati, crani deformati, appartengono a pratiche che, se decontestualizzate, appaiono ai nostri occhi quali incomprensibili barbarismi. Ogni trasformazione alla quale il soggetto può sottoporsi, ogni tecnologia, comportamento, linguaggio, amplia un repertorio di tecniche che trovano nel corpo materia sulla quale compiersi.

L'esperienza ricchissima che l'uomo ha collezionato in secoli di civiltà, relativa alla manipolazione del suo corpo, sembra rivelarci che non esiste altra sostanza che vanti una tale ricchezza di possibilità creative. La progettazione del corpo dimostratasi inevitabile e primigenia, trasforma la carne in materia manipolabile, quasi come se la sua alterazione avesse suggerito solo successivamente le possibilità creative legate alla modificazione di qualsiasi altra "cosa".



21



22



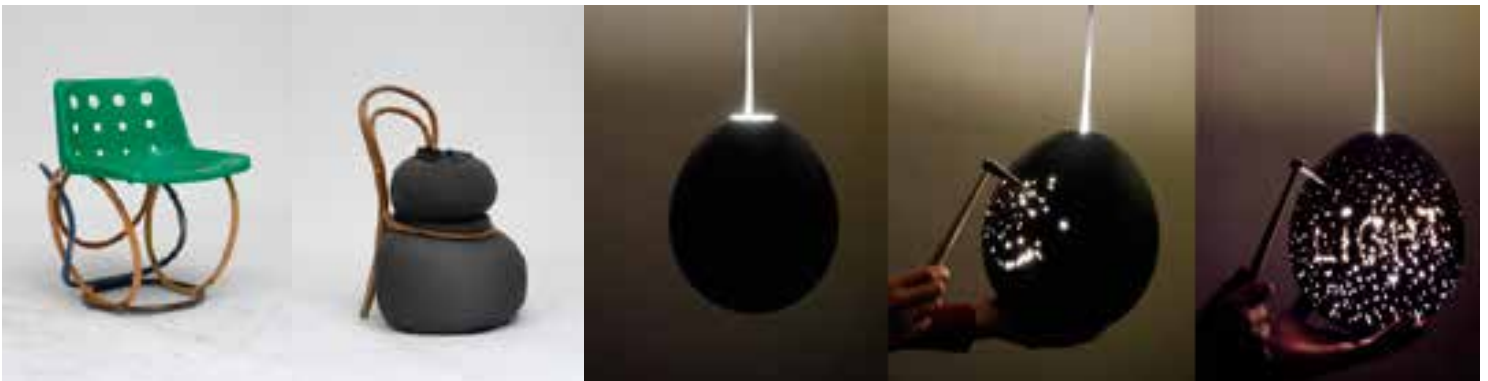
23

Corpo/animale/flora/oggetto

Il corpo è la palestra nel quale il soggetto apprende ed esercita la capacità di manipolazione. Sul corpo, prima che in ogni altra materia, si manifesta la creatività e il bisogno di espressione di forme che non sono quelle naturali, anche se da quelle naturali parte e con le forme che la natura ci ha dato fa i conti. Questo processo di apprendimento e sperimentazione manipolatoria che il corpo del soggetto umano offre a se stesso è l'inizio di un cammino di apprendistato che dura millenni e che passa progressivamente dalla trasformazione progettata del corpo umano alla progettazione e manipolazione del corpo degli animali e così via coinvolgendo le altre forme di vita terrestre come la flora. Prima di arrivare alla manipolazione degli oggetti, prima ancora degli oggetti veri e propri dovremo dire degli accessori del corpo e degli utensili al corpo legati, vengono percorsi tutti questi passaggi.

La singolare avventura umana che ci ha portato ad essere sostanzialmente i migliori nella trasformazione, manipolazione e progettazione dell'artificiale, degli artefatti, ha origini totalmente biologiche. Dovremmo dire che il progetto del corpo è stato e rimasto per millenni l'unica forma d'arte e di design.

L'osservazione del contemporaneo e con esso l'osservazione del pressoché totale sdoganamento della manipolazione del corpo come pratica cosciente ed importante, riconosciuta e pagata con irraguardose cifre, sia nell'arte che nella cosmesi, come nella chirurgia o nella medicina, fa sembrare che il flusso dell'apprendimento sia al contrario dalle tecnologie dell'artificiale alle tecnologie del corpo,



24

25

ma il grande lavoro sulla tecnologia del sé curato da Michel Foucault nel secolo scorso all'interno della sua "archeologia del sapere" dimostra il contrario e chiama a far parte di questa cultura un'altra arte come l'architettura a cui Foucault attribuisce la capacità necessità di reggimentare i corpi inscrivendoli all'interno di un processo sociale anziché descrivendoli attraverso la manipolazione della forma del corpo. La modernità recupera progressivamente, lentamente, ma sistematicamente, il bisogno dell'uomo di operare una modellazione del sé fisico e mentale e l'arte, proprio nel '900 scatena una progressiva ondata di interesse per il corpo umano. Il contemporaneo è complesso, come ogni fenomeno sta talmente davanti ai nostri occhi da offuscarci perfino la luce per vedere. Sicuramente oggi gli artefatti assorbono le tecnologie del sé e le tecnologie del sé apprendono dall'artificiale in una reciproca consegna di possibilità.

Claudia Fagini

Il corpo esplotato

The exploited body

La materializzazione dell'arte attraverso il corpo è la più alta forma di espressione che l'uomo possa intendere. *The materialization of art through the body is the highest form of expression a man could conceive.* L'esprimersi dell'arte attraverso il proprio corpo è il vertice di questo vertice. È una forma dalla quale, *The expression of art through one's body is at the top of this apex. It is a form which is usually not* solitamente, non è facile separarsi: una volta eseguita sul corpo, questa impronta lo accompagna nella sua *easy to separate from. Once performed, this trace accompanies the body during its earthly life until* vita terrena fino alla decomposizione. Non è vendibile, almeno non nel senso tradizionale dello scambio di *decay. It's unsalable, at least not in the traditional sense of property exchange through money trade.* proprietà attraverso pagamento di denaro. Nasce per dire di sé attraverso lo strumento più intimo che *it arises to tell of oneself through the most intimate instrument that we have. Beyond the fact that* sediamo. Dimostra, oltre al fatto che il mezzo diventa il messaggio, che il messaggio siamo noi stessi. Quindi *the means becomes the message, it shows that we are the message ourselves. So, at the same time we* nel contempo possiamo essere il contenuto, il contenitore, il significato e perfino la tecnologia portante. *can be the content, the container, the meaning, and even the supporting technology.*

L'uso del proprio corpo per esprimersi attraverso l'arte dimostra che abbiamo degli evidenti problemi di limite. *The use of one's own body to express oneself through art, reveals that we clearly have some problems of limit. I'm not referring to the fact that is difficult to act on the lower part of the back. If* Non mi riferisco al fatto che è difficile operare sulla parte bassa della schiena, poiché volendo riusciremmo *blems of limit. I'm not referring to the fact that is difficult to act on the lower part of the back. If* sicuramente ad inventare dispositivi atti a permetterci di raggiungere tale limite. Parlo di dover sentire a tal *we would, we could invent some devices in order to reach that limit. I'm talking about feeling the* punto il senso dell'espressione da diventarne un tutt'uno. Quando diciamo corpo intendiamo sempre corpo *sense of expression to such a degree becoming a whole with it. When we say body, we always mean* e mente.

body and mind.

Non esiste tecnologia che l'uomo abbia inventato che prima o poi non sia diventata una forma di manipolazione, voluta o meno, del corpo. Siamo in grado di realizzare a piacere perfino un figlio, agendo sul patrimonio *manipulation, desired or not. We are even able to give birth to a baby working on genetics, nutrition,* genetico, sulla nutrizione, sull'esercizio, sulla cultura *exercises, and culture...*

Da sempre, l'uomo che intende segnare nella propria memoria un passaggio importante della propria esistenza, può operare una trasformazione permanente sul proprio corpo: l'uomo che intende avvicinarsi al *able to operate a permanent transformation on his body: The man who wants to get close to the pain* dolore di Cristo impone alla propria carne privazioni o sofferenze, l'uomo che vuole lanciare segnali d'aiuto *of Christ submits his flesh to deprivations and suffering, the man who calls for help because of his* per il proprio stato di inadeguatezza o per difendersi dagli altri tortura il proprio corpo con il cibo (anoressia, *inadequacy or to protect himself from the others, tortures his body with food (anorexia, bulimia);* la bulimia); l'uomo che assume uno status opera sui propri capelli o sui propri peli una trasformazione: la *parman who finds himself in a certain status performs a transformation on his hair: the wig of the British* rucca dei giudici anglosassoni, la rasatura totale dei carcerati, le trecce lunghissime delle principesse, la barba *judges, the head shaving of the prisoners, the very long braids of the princesses, the philosophers'* dei filosofi, la depilazione delle drag queen... il corpo è sempre il mezzo di comunicazione più importante *beard, the shaving of the drag queens... body is always the most important means of communication* della nostra esistenza.

in our existence.

Ora, se volessimo scientificamente definire il campo del quale ci vogliamo occupare, beh.. saremmo subito *Then, if we wanted to scientifically define the field of our interest, well...we would be immediately* nei guai. Il canto non è forse un' espressione artistica che usa la gola per materializzarsi? E la danza? In tante *in trouble. Isn't singing an art expression using the throat for its materialization? And dancing? In* forme teatrali è solo il corpo dell'attore/attrice ad agire. Inoltre il corpo è costituito per il 70% da acqua, *many theatrical performances only actor/actress's body plays. Moreover the body is made for 70% of* dunque potremmo colorarci "in pasta" ossia cambiare l'aspetto cromatico della nostra pelle, perfino *water, then we could color ourselves by mixing pigments, changing the chromatic appearance of our* cambiare razza o almeno i tratti somatici con la chirurgia plastica, e la genetica sarà sicuramente la forma d'arte *skin, even changing race or at least somatic traits with plastic surgery. Genetics will surely be the* più interessante nel nostro futuro..... Altre forme di espressione usano il corpo come "tutto": il pensiero, la *most interesting form of art of our future... Other forms of expression use the body as a "whole":* follia..... fino al suicidio. *thinking, folly...till suicide.*



1960. Yves Klein. Pubblico alla performance *'Anthropometrics'*