

PARLIAMO DELLA BODY ART....

Intervista di Daniela Palazzoli a Lea Vergine

Daniela Palazzoli - Parliamo della body art...

Lea Vergine - Intanto cominciamo col dire che il termine *body art* è una etichetta impropria che è stata attribuita dagli americani a un fenomeno che è nato e si è sviluppato in Europa, e in particolare a Vienna con il gruppo di Muehl, Schwarzkogler, Nitsch e Brus. Essi tenevano delle riunioni nei loro studi, riunioni nate anche da un'esigenza di liberazione personale, come modo di scaricare le tensioni emotive, insomma una specie di psicanalisi di gruppo. Quando poi il fenomeno si diffonde in Europa e rimbalza negli Stati Uniti viene ripreso dal mercato americano e diventa Body Art.

Già che stiamo compiendo una ricognizione di tipo geografico del fenomeno body, ovvero corpo, come vedi tu il contributo degli italiani?

In Italia si parla di « comportamento »... E in effetti il discorso degli italiani è diverso; fatta eccezione per casi come Desiato e Vettor Pisani, negli altri l'interesse per il lavoro sul corpo e con il corpo non è un fatto prioritario della loro attività, ma ha un carattere episodico: inoltre vedi il caso di Tagliaferro, Mauri, Vaccari, Berardinone, La Rocca. Essi più che lavorare con il corpo attraverso azioni, realizzano sequenze fotografiche, films, ecc. anche perché questo permette loro di portare avanti un discorso che è di valore cognitivo, diverso dunque da quello delle azioni, delle *pièces*, degli *shows* degli altri europei e degli americani.

Come si possono sintetizzare le basi operative e psicologiche attraverso le quali si realizza questo ritorno al corpo?

Tutto il lavoro può essere sintetizzato in quattro grandi filoni: quello del sadomasochismo che caratterizza i viennesi; quello del travestitismo; quello dell'inversione dei ruoli — vedi esempio Katharina Sieverding che gioca sull'equivoco dell'irricognoscibilità dei sessi proponendo un modello bisessuato; e infine la maschera, la smorfia come mezzo per esorcizzare il male e mimetizzarsi dietro un'apparenza con la quale si finisce anche con l'identificarsi.

Mi pare che per tutti questi casi da te citati non si possa parlare di un vero e proprio linguaggio del corpo, nella misura in cui un linguaggio è sempre un modo di disidentificazione. Un linguaggio, anche non verbale presuppone la ricerca di un insieme di convenzioni di base per la comunicazione.

In effetti, la maggior parte di questi lavori con il corpo, come dicevo, non hanno carattere cognitivo, ma emotivo, liberatorio.

Non so fino a che punto si possa arrivare con queste azioni a creare uno spazio di reale contatto fra l'io e l'altro, di comprensione fra gli uomini, di liberazione dai linguaggi. E' dubbio fino a che punto questi *shows* riescano a mettere in crisi lo spettatore e fino a che punto servano solo a tesaurizzare, da parte degli autori, le proprie pulsioni nevrotiche per ricominciare

Question - Let's talk about Body Art...

Answer - To begin with, the term Body Art is an improper label which was given by the Americans to a phenomenon born and developed in Europe, and particularly in Vienna, with the group composed of Muehl, Schwarzkogler, Nitsch and Brus. They held meetings in their studios, meetings that took place also because of an exigency for personal liberation, as a way to release their emotional tensions, in short, a kind of group analysis. Then, when the phenomenon became diffused in Europe and rebounded to the States, it was taken up by the American market and became Body Art.

Q - Since we are making a geographic-like reconnaissance of the Body Art phenomenon, how do you consider the contribution of the Italians?

A - In Italy, they speak of « behavior »... In fact, the Italian treatment is different; except for cases like Desiato and Vettor Pisani, with the others, the interest for the work on the body and with the body is not an a priori fact of their activity but has an episodic character: besides, there are cases, for example, like Tagliaferro, Mauri, Vaccari, Berardinone, La Rocca. More than working with the body through performances, they execute photographic sequences, films, etc., also because this allows them to carry on a survey which has a cognitive value, therefore, different from other European and American performances, plays, shows.

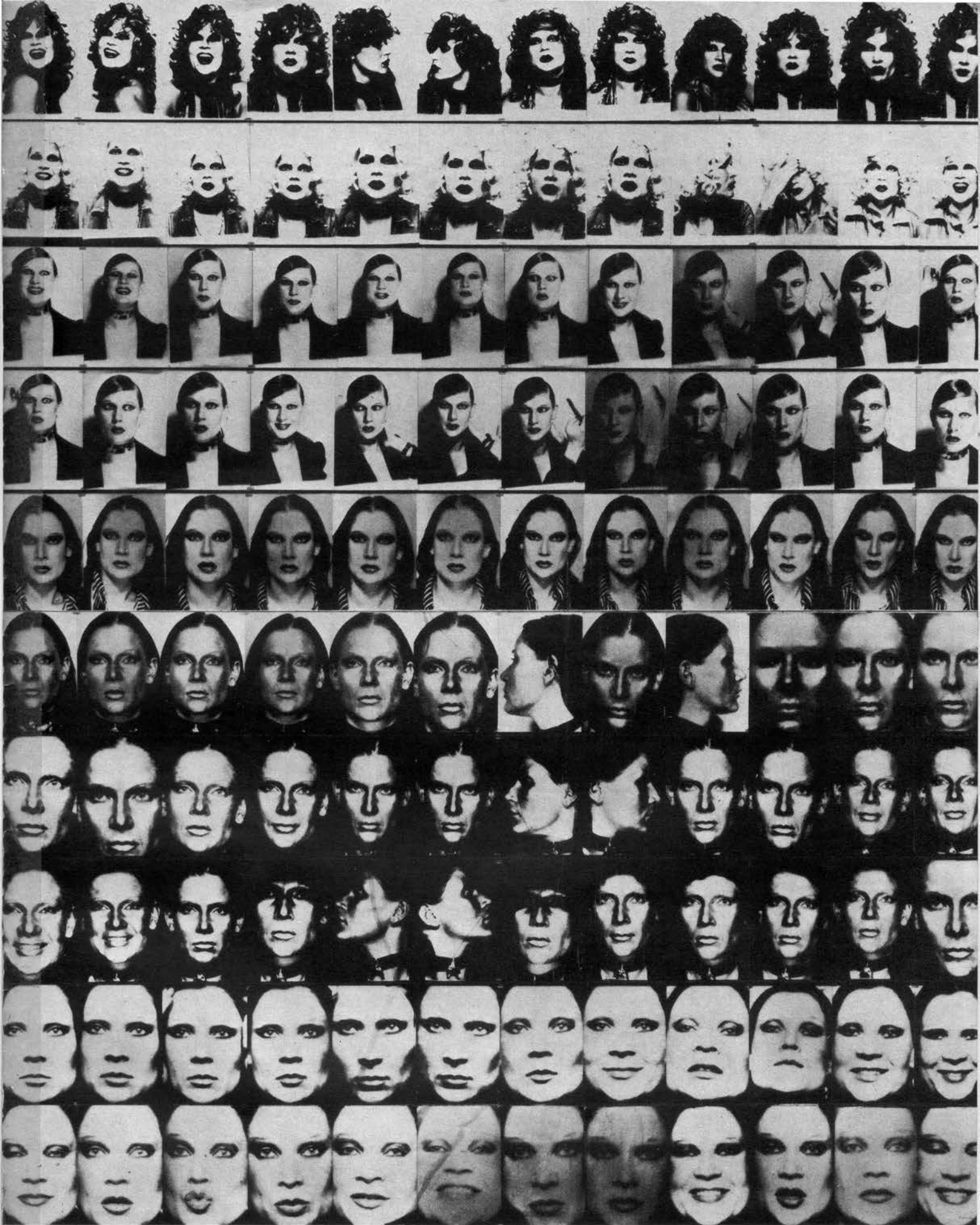
Q - How can one synthesize the operative and psychological bases on which this return to the body is obtained?

A - All the work can be synthesized within four main trends: sadomasochism, which characterizes the Viennese; transvestism; inversion of roles — for instance, look at Katharina Sieverding who plays on ambiguity of the unrecognizability of the sexes by proposing a bisexual model; and finally, the mask, the grimace as a means to exorcize evil and to camouflage oneself behind an appearance with which one ends up by identifying.

Q - It seems to me as for all the cases you quoted one can't speak of a real body language inasmuch as a language is always a means of de-identification. A language, even if not verbal, presupposes the research of a series of basic conventions for communication.

A - In effect, most of these body works, as you were saying, don't have a cognitive character, but an emotional, self-liberating one.

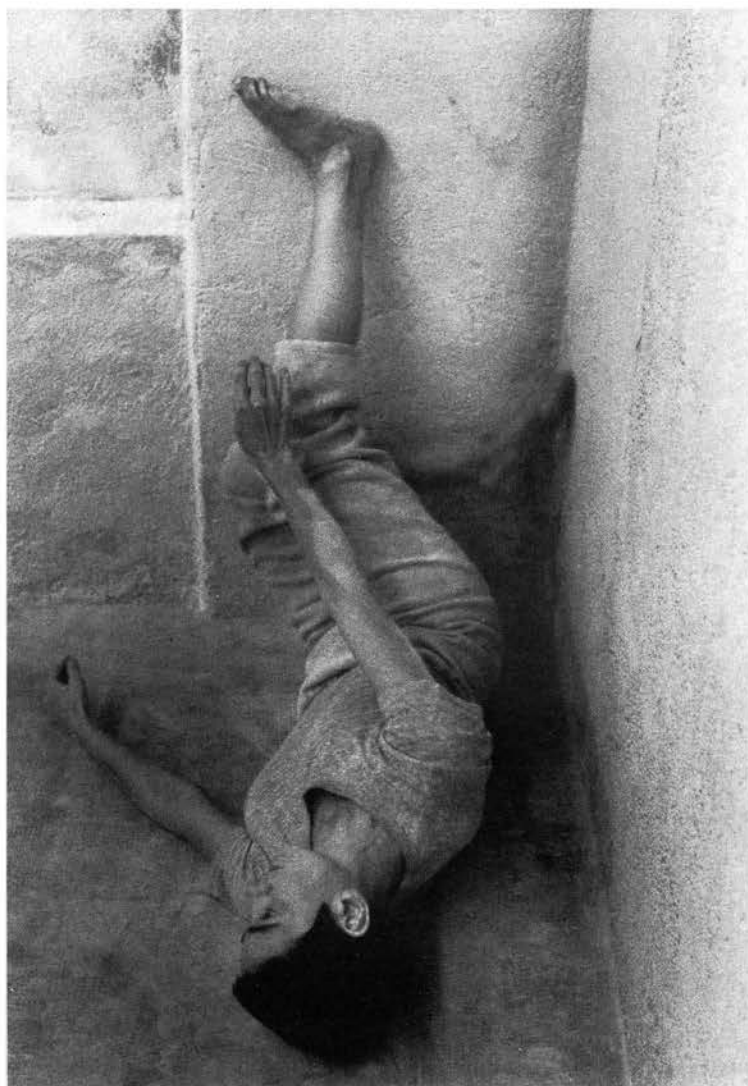
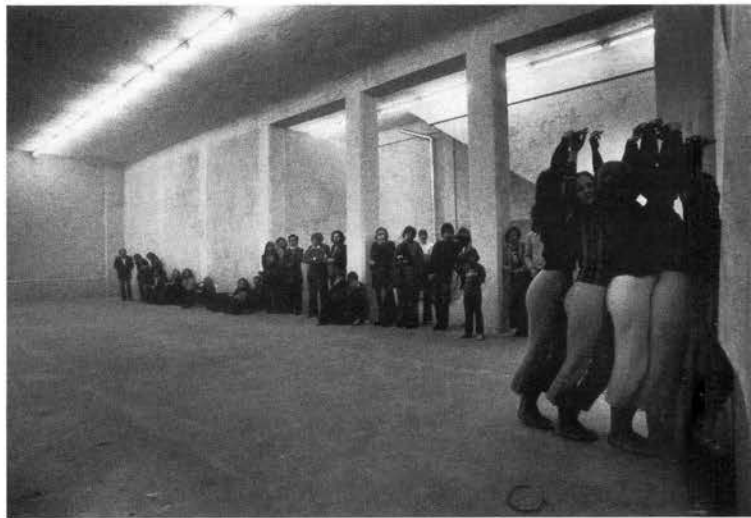
I don't know to what extent it is possible with these performances to create a space of real contact between the ego and the other, of understanding among men, of liberation from languages. It is unclear to what extent these shows succeed in unsettling the spectator and to what extent they just serve the authors' purpose to hoard their own neurotic pulsions



Katharina Sieverding, *Maton 2*, 1972-3, cm. 252x29.

Katharina Sieverding, *Maton 1*, 1972-3, cm. 300x252.



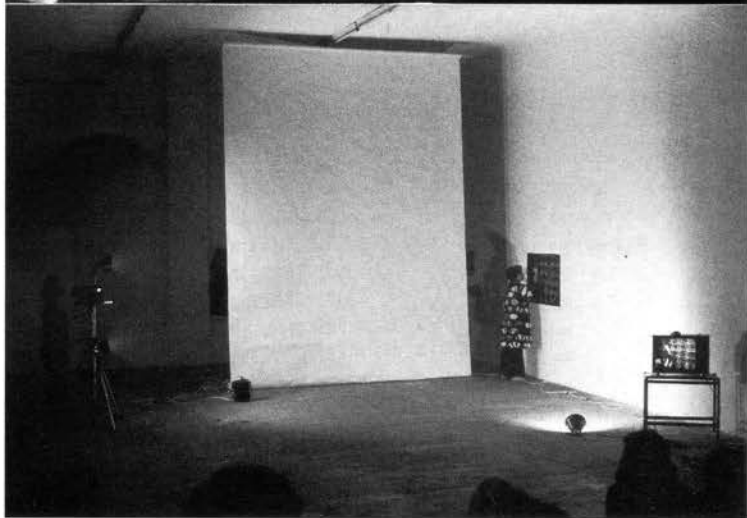
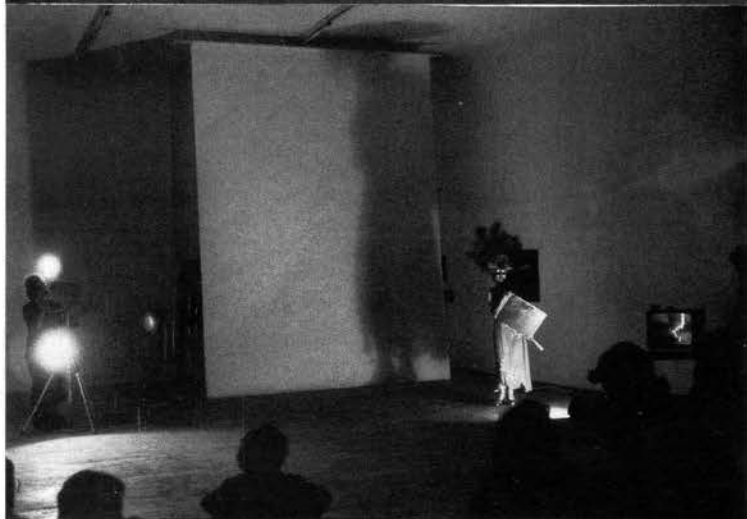


1 e 3 - Trisha Brown, *Accumulation*, Galleria Toselli, 1973. Foto Giorgio Colombo.

2 - Trisha Brown, *Spanish Dance*, Galleria Toselli, 1973. Foto Giorgio Colombo.

4 - Performance del gruppo Grand Union (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Barbara Lloyd alla Lo Giudice Gallery, New York. Foto Gianfranco Gorgoni.

a destra: Joan Joans, *Organic Honey's - Vertical Role*, 1973, Galleria Toselli. Foto Giorgio Colombo.



da capo il cerimoniale ossessivo. Per questo ho dato al mio testo * un taglio psicopatologico: la tenerezza frustrata o la mancanza di amore primario sono i comuni denominatori di tutte queste operazioni sul corpo.

Allora, a questo punto, mi pare legittimo domandarsi che rapporto hanno con l'arte queste azioni compiute sul proprio corpo; se in qualche modo esse diano una definizione operativa di arte oppure se si limitino ad usare l'arte come una specie di territorio franco, per cui uno può fare in pubblico cose che la nostra società confina nella privacy più segreta. Se insomma non usino l'arte come alibi. Naturalmente il fatto che queste azioni abbiano un carattere privato o rivestano una funzione artistica implica anche dei rapporti diversi con lo spettatore.

Per questi autori l'arte non è un alibi, dal momento che sostengono e provano che le strutture che intendono sovvertire sono esse stesse un alibi. Esibendo il segreto, il rovescio di questa recita del convenzionale, pretendono anzi di distruggere questo alibi con la ricerca di un nuovo ruolo. Il discorso dell'alibi è invece possibile per i sadomasochisti che si rivoltano non contro ma *nella* nevrosi del loro trauma, diventando da vittime carnefici, da torturati torturatori. In entrambi i casi lo spettatore è necessario. Nel primo caso lo si coinvolge emotivamente per produrre in lui un'identificazione nei nuovi ruoli che vengono proposti. Nel secondo caso se ne ha bisogno solo per rassicurarsi nella propria identificazione narcisistica, per nutrire il proprio bisogno inappagato di amore.

Mi pare comunque che entrambi questi discorsi non riescano a staccarsi da un concetto tipicamente occidentale del corpo. L'uomo occidentale ha paura del proprio corpo: basta pensare a come cerca di controllarlo e di annullarlo nella pubblicità con deodoranti, ecc. e come respinge il dolore attraverso interventi clinici esterni come gli analgesici... Mi sembra che nessuno di questi artisti prenda in considerazione né l'esigenza di scoprirsi e di accettare il proprio corpo per quello che è: un fatto organico oltre che una macchina riproduttiva, né che si ponga come meta quel controllo del proprio corpo tipico delle filosofie orientali che trova il suo limite nel fakirismo...

Certo, le azioni di questi artisti rappresentano vere e proprie scariche emotive che sono quanto di più antitetico si possa immaginare alla filosofia orientale. Solo Gilbert & George vogliono raggiungere uno stato atarattico nella ricerca di una situazione romantica ed evasiva del tutto illusoria anche se affascinante.

L'azione sul corpo è una reazione alla mancanza di amore, è ricerca disperata di un amore non adulto, in cui uno non ha doveri ma solo diritti. Questi artisti non raccontano solo le loro storie, ma ti buttano davanti agli occhi una situazione in cui tutti si ritrovano completamente, una storia che ha dei punti in comune con un'infelicità che tutti gli esseri umani condividono. In generale, sono le donne, come Joan Jonas p.e., che hanno meno paura di conoscere il proprio corpo, che non lo censurano. Esse fanno dei tentativi di riscoperta al di là dell'acculturazione. Queste donne hanno fatto esperienze politiche, sono passate poi ad esperienze di tipo femminista che hanno loro fornito una chiave per deculturizzare il rapporto convenzionale con il corpo che, se in alcuni casi si limita a svuotare una cultura, in altri riesce a raggiungere quel grado zero, quella *tabula rasa* su cui si può ricostruire. E, in effetti, la stessa acutissima ginofobia di molti di questi artisti dimostra quanto arcaica sia la teoria freudiana dell'invidia del pene. Certe azioni, soprat-

in order to start the obsessive ritual all over again. That is why I gave my text a psychological slant; frustrated affection or the lack of primary love are the common denominators of all these operations on the body.

Q - At this point, then, I think it's legitimate to ask what kind of relationship with art do these actions have which are carried out on one's body; do they in some way give an operative definition of art, or rather, do they limit themselves to use art as a sort of free territory where it becomes possible to do in public what our society confines to the most secret privacy? To sum up, do they use art as an alibi? Of course, the fact that these actions have a private nature or an artistic function also implies a different relationship with the spectator.

A - Art is not an alibi for these authors since they support and prove that the structures they intend to subvert constitute an alibi. By exhibiting the secret, the other side of this performance of what's conventional, they claim, on the contrary, to destroy this alibi with the search for a new role. The alibi argument, instead, is possible with the sadomasochists who rebel, not against, but *within* the neurosis of their trauma by becoming executioners from victims, torturers from the tortured. The spectator is necessary in both cases. In the first instance, he becomes emotionally involved by being forced to identify with the new roles which are proposed. In the second instance, he is needed simply in order to reassure himself within his own narcissistic identification, to feed his own unsatisfied need for love.

Q - However, it seems to me that both these arguments don't manage to detach themselves from a typically Western concept of the body. Western man is afraid of his own body: it is sufficient to see how he tries to control it and to obliterate it in advertisements for deodorants, etc., and how he rejects pain through external chemical applications like the use of analgesics... It seems to me that none of these artists takes into consideration the exigency to discover and accept his body for what it is, an organic fact besides being a productive machine, nor does he take as a goal that control of his own body, typical of Eastern philosophies which finds its extreme limit in fakirism...

A - Certainly, the performances of these artists represent real emotional releases which are among the most antithetical to Eastern philosophy — only Gilbert & George want to achieve an ataractic state in the search for a romantically evasive situation which is completely illusory, even if fascinating.

The action on the body is a reaction against a lack of love, it is the desperate search for a nonadult love, in which one has no obligations but only rights. These artists don't just limit themselves to tell their own stories, but they throw before you a situation in which everyone is able to recognize himself completely, a story having points in common with an unhappiness shared by all human beings. Generally speaking, it is the women, like Joan Jonas, who are the least afraid to know their own body, who don't censor it. They make attempts at rediscovery beyond acculturation. These women were politically involved, then they went through women's lib experiences which furnished them with the key to deculturize the conventional relationship with the body, which, if in some cases limits itself to getting rid of a culture, in others, it succeeds in reaching that zero grade, that *tabula rasa* on which it is possible to reconstruct. And in fact, that quite acute gynephobia which many of these artists experience, demonstrates just how archaic Freud's theory is on the envy of the penis. Certain actions during which one

* Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La body art e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, giugno 1974.



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1974. Foto François Masson

tutto quelle in cui si assiste all'ingestione di spurghi, urina, deiezioni varie, ecc. sono pure e semplici manifestazioni di invidia dell'utero come capacità di creazione.

Il ritorno al corpo può essere anche interpretato come un rifiuto dello strumento, come un recupero di se stessi al di là delle estensioni in cui ci siamo specializzati. Tu pensi che questa mancanza di amore primario, cioè di rapporto individuale soddisfacente, possa preludere a un ritorno a quel villaggio globale preconizzato da McLuhan, per cui si supplisce, con l'immersione in una situazione comunitaria, alle carenze di un rapporto intersoggettivo?

Sembra essere l'obiettivo di molti: la creazione di un uomo nuovo, non condizionato dalle attuali convenzioni sociali, il tentativo di un recupero di una natura organica attuato non in una atmosfera idilliaca, ma attraverso le lacerazioni drammatiche del mondo in cui viviamo. Gli artisti che lavorano sul corpo cercano di avvicinarsi alla realtà per vie traverse, attraverso le proprie nevrosi che rifiutano di sottoporre come oggetto di cura alla società e che propongono come soggetto e simbolo delle sue deviazioni.

Milano, maggio 1974.

watches the ingestion of body discharges, urine, and other dejections, etc., are real manifestations of envy of the uterus as capacity for creation.

Q - The return to the body can also be interpreted as a rejection of the instrument as a recovery of oneself beyond the extensions in which we have specialized. Do you think that this lack of primary love, that is, of a satisfying individual relationship, can prelude a return to that global village predicted by McLuhan, so that one can make up for the absence of an intersubjective relationship, with immersion in a communal situation?

A - It seems to be the aim of many: the creation of a new man, not conditioned by present social conventions, the attempt of recovery of an organic nature actuated not in an idyllic atmosphere, but through dramatic lacerations of the world in which we live. The artists who work on the body try to get closer to reality in an underhand manner through their own neuroses which they refuse to subject to society as an object of cure, and which they propose as the subject and the symbol of its deviations.

Translation: Eve Rockert.

Appunti per una scheda bibliografica sul tema del corpo

a cura di lea vergine

Reik Theodor, *Il Masochismo nell'uomo moderno*, ed. Sugar, Milano, 1963

Brus Gunter, *Die Schastrommel*, rivista senza periodicità fissa edita dallo stesso Brus a partire dal 1964 in Berlino

Lacan Jacques, *Écrits*, ed. du Seuil, Paris 1966

Le Clézio J.M.G., *Le Procès verbal*, ed. Gallimard, Paris 1963

Kirby Michael, *Happening*, ed. De Donato, Bari 1968

Nitsch Herman, *Orgen mysterien theater*, ed. März, Darmstadt 1969

Hall Edward T., *La dimensione nascosta*, ed. Bompiani, 1968

Hall Edward T., *Il linguaggio silenzioso*, ed. Bompiani, 1969

Laing R.D., *L'io e gli altri*, ed. Sansoni, Firenze 1969

Export Valie e Weibel Peter (a cura di), *Wien-Bildkompendium Wiener aktionismus und film*, ed. Kohlkunstverlag, Frankfurt 1970

Deleuze G. e Guattari F., *L'Antioedipe*, ed. de Minuit, Paris 1972

Gorsen Peter, *Sexualästhetik*, ed. Rowholt, Amburgo 1972

Szeemann Harald (a cura di), catalogo *Documenta 5 Kassel*, 1972

Deleuze Gilles, *Masochismo e Sadismo*, ed. Jota libri, Milano 1973 autori vari (a cura di), catalogo « *Body language* », ed. Pool, Graz 1973

La Rocca Ketty (prefazione di Gillo Dorfles), *In principio erat*, ed Centro Di, Firenze 1971

Restany Pierre, *I limiti del comportamento*, in *Domus* n. 514, 1972

Vergine Lea, Il caso Gilbert e George in *Qui Arte Contemporanea*, n. 11, 1973

Vergine Lea, Il pubblico come cassa di risonanza in *Domus*, n. 526, 1973

Vergine Lea, Documenta 5 o della congestione scatologica in *L'Architettura*, n. 212-13, 1973

Vergine Lea, Body Art. in *Nac*, n. 12, 1973

Transformer (Aspekte der Travestie), catalogo edito dal Kunstmuseum di Lucerna, 1974 con testi di Jean-Christophe Ammann, Martine Lanini, Peter Gorsen.

numeri unici di riviste:

Avalanche, n. I, n. 2, 1972 (93 Grand Street New York)

Artitudes International, n. 3, 1973 (rue du Château, 06640 Saint Jeannet Paris)

L'Art Vivant, n. 40 e 41, 1973 (26 rue Treilhard Paris 8)