

Luciano Inga-Pin

IL CORPO VIENNESE

Il corpo come strumento per essere (Sartre) e non per identificarsi (Freud) potrebbe essere, a prima vista, il tentativo più verosimile per mettere un po' di ordine nella body viennese maturata intorno agli Anni Sessanta.

Ovvio che la psicoanalisi e i suoi addetti non si lasceranno sfuggire una Simile Occasione. Qui Freud ci sta di casa e se appena lo si allontana anche garbatamente dalla porta, questi rientra immediatamente dalla finestra.

Comunque è ancora il tempo che ha permesso di raccogliere reperti e testimonianze dirette, scartando magari buona parte di ipotesi parascientifiche, intorno ai principali protagonisti di questo movimento.

Siamo tutti d'accordo, la Vienna di allora straboccava di noia esistenziale: meglio, appunto, non « rimuovere » nulla, costi quel che costi. Il passato prossimo era lacero di ricordi, di macerie; il futuro recente (del tutto simile a quello di Berlino) non lasciava presagire nulla di buono. Una cosa era però certa: Vienna era conscia di non poter giocare alcun ruolo politico né culturale. E infatti i teatri (più di una quarantina) pullulano ancora di operette, di vecchi classici e di impossibili balli per debuttanti, mentre l'altra parte dei viennesi fa la spola sui battenti a ruota o nelle verdi birrerie fuori porta. Qui tutti gli orologi vanno a rilento: nei pochi cinema aperti o disponibili si proiettano solo vecchi films, nelle accademie si trascrive Mahler o si copia Schiele. La moda viennese cede il passo a quella italiana e tutta la musica si sposta a Colonia o a Darmstadt. Non si parla ancora di « consumo » e dei suoi annessi e connessi, tutto è ridotto all'osso, al limite estremo di usura e se durante l'Anschluss i nazisti avevano ripulito e saccheggiato tutto il patrimonio culturale deportando oltre 2850 intellettuali, dieci anni più tardi gli alleati pongono delle censure assurde, delle leggi da colonia africana.

Ciò che altrove può rappresentare un fatto culturale già scontato, qui giunge con estremo ritardo, sotto lo sguardo indifferente di tutti e tanto per fare un esempio-limite, solo in quegli anni Sartre fa capolino in lingua tedesca.

In effetti, se per altre città, dopo la bufera bellica, lo scambio dei ruoli è avvenuto in maniera più o meno blanda, per Vienna è stato certamente deleterio, perché la città rappresentava, e con ragione, il punto chiave di tutta la cultura mittel-europea. Del resto anche il suo aspetto urbanistico ce lo dimostra: nel centro incontriamo la più grossa concentrazione culturale mai esistita. (Al grande numero dei teatri vanno aggiunti i conservatori, le accademie, le chiese per i concerti e le rappresentazioni sacre e i teatri nei palazzi di corte). Al di là del Danubio invece le zone industriali, le abitazioni, le accademie militari e, naturalmente, le caserme...

Per quasi mezzo secolo, non bisogna negarlo, la capitale austriaca ha rappresentato l'ambizione di coloro che avevano a che fare in particolar modo con il teatro (con l'arte) o con gli studi prettamente scientifici (prima ancora della scuola freudiana e precisamente nel lontano 1911 esisteva all'Università statale una frequentatissima facoltà di sessuologia).

La body viennese nasce da questo letargo esistenziale: un grido di rivolta e la crisalide prende vita sbattendo nervosa-

The body as an instrument for being (Sartre), and not for identifying oneself (Freud) could be, at first sight, the most likely attempt to put some order in Vienna Body Art, which came into being during the 60's.

It is obvious that psychoanalysis and its adepts will not allow such an occasion to escape them. Freud is at home here and even if just sent away politely out the door, he immediately re-enters through the window.

In any case, time has again allowed the collecting of findings and direct testimonies, perhaps discarding a good deal of parascientific hypotheses about the leading protagonists of this trend.

As a matter of fact, if in other cities after the Second World War upheaval, the 'switch in roles took place in a more or less mild manner, in Vienna it was certainly harmful since this city represented, and rightly so, the pivotal point of all Middle European culture. Even its town planning aspect demonstrates it: in its center we find the largest cultural concentration which ever existed. (Along with a great number of theaters, there are conservatories, art academies, churches for concerts and for sacred representations and court theaters in the palaces). On the other side of the Danube, instead, are the industrial zones, housing, military academies and of course, barracks...

For almost half a century, undeniably, the Austrian capital represented the ambition of those who were particularly involved with the theater (with art) or with strictly scientific studies (even before the School of Freud and precisely as long ago as 1911, there was a much frequented faculty of sexology at the State University).

Vienna Body Art emerges from this existential lethargy: a cry of rebellion and the chrysalis takes life, restlessly fluttering its powdery wings on the panes of a baroque window. There are very few names in a still sleeping city, in the great family of artists tied, one to the other, by the Hofmannsthal Great World Theater: the theater of life performed up to the total denuding of one's being, when the body ceases to be a purely physical entity.

The first actions by Hermann Nitsch and Günter Brus took place in 1961 and their subject was the liberation of pictorial space: the canvas has now become the body on which one can spread all possible paint, while the ritual still retains the improvisations typical of the early happenings, and they were defined as such.

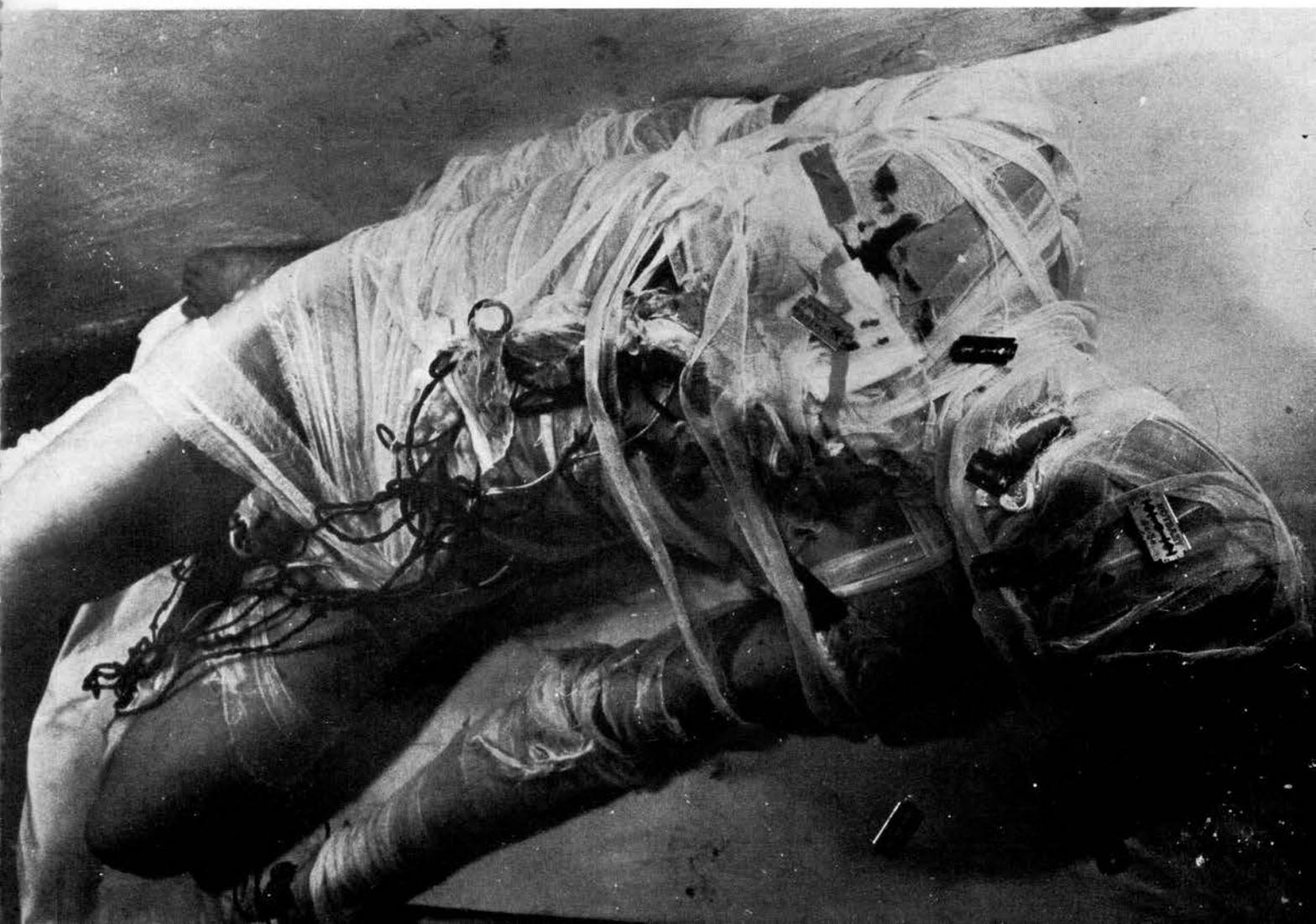
The ideal stage for these early actions were the studios of these young artists (then 23 years old), but later it moved to coffee houses, beer taverns, small private theaters, university auditoriums and very seldom private or public galleries. For almost twelve years, despite certain judiciary mishaps, the only means of livelihood came from the sale of drawings or of limited editions: photographs or films were still considered simply documentation material.

Nitsch's second action followed the beginning of a cycle which gradually involved all the others: from Brus to Otto Mühl, from Schwarzkogler to Oswald Wiener, while Arnulf



Guenter Brus, *Aktion mit einen baby*, Vienna, 1967. Courtesy Galleria Diagramma, Milano.

Rudolf Schwarzkogler, *Azione* 1965.



mente le proprie ali impolverate sui vetri di una finestra barocca. Pochi i nomi in una città ancora addormentata, nella pur grande famiglia di artisti legati tra di loro da Il Grande Teatro Mondiale hofmannstaliano: il teatro della vita recitato fino alla totale spogliazione del proprio essere allorché il corpo cessa come entità puramente fisica.

Le prime azioni di Hermann Nitsch e di Günter Brus sono del '61 e hanno come soggetto la liberazione dello spazio pittorico: la tela è ormai il corpo su cui stendere tutto il colore possibile, mentre il rituale conserva ancora l'improvvisazione tipica dei primi *happenings* che verranno definiti come tali.

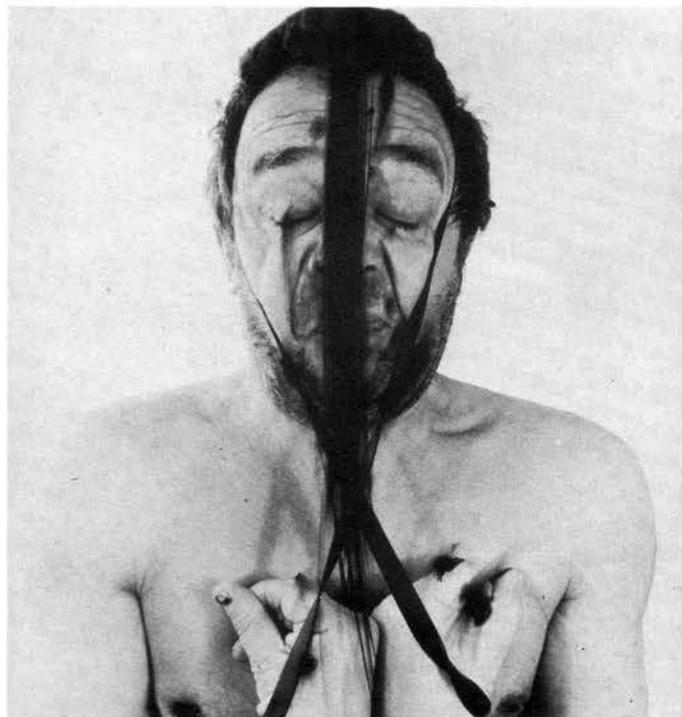
Il palcoscenico ideale di queste prime azioni sono gli studi dei giovani artisti (allora 23enni), mentre più tardi si trasferirà nei caffè, nelle birrerie, nei piccoli teatri privati, nelle sale universitarie e rarissimamente nelle gallerie private o pubbliche. Per quasi dodici anni, nonostante alcune costose sventure giudiziarie, l'unico mezzo di sussistenza proviene dalla vendita dei disegni o di piccole edizioni: fotografie o films erano ancora considerati materiale documentativo.

La seconda azione di Nitsch segue l'inizio di un ciclo che coinvolgerà via via tutti gli altri: da Brus a Otto Muehl, da Schwarzkogler o Oswald Wiener, mentre Arnulf Rainer troverà una sua propria collocazione a parte.

Nel '62 Nitsch pubblica il suo primo manifesto che annuncia la nascita dell'O.M. Theater (il Teatro delle Orgie e dei Misteri): una rappresentazione totale (e praticamente inesauribile) che dovrebbe essere al tempo stesso anche un atto collettivo liberatorio, a più stadi, come accadeva nei tempi antichi durante lo svolgimento dei « Misteri ». (E va detto per inciso che la danza e il teatro svolgevano allora esclusivamente questo ruolo di iniziazione prima di venire volgarizzati).

Per attuare questo progetto, Nitsch elabora una vasta serie di teorie analogiche con gli elementi primari della natura. Nessun « soggetto » è lasciato al caso: un tipo di vino si associa a un tipo di sangue, un certo organo di animale con un certo cibo, alcuni fiori con particolari erbe od ortaggi, e anche tutti i gesti degli attori si inseriscono in questo non facile codice di lettura. Il rituale apparentemente pagano o blasfemo (lo gozzamento di un agnello, per esempio, e il sangue versato

Arnulf Rainer, *Budda*, 1972, fotografia, cm. 50x60.



Sehr geehrte gnädige Frau!

*Sollten Sie durch die Verhaftung Ihres Gatten
in finanzielle Schwierigkeit geraten sein
können Sie täglich mit Ihrem Kind essen
kommen. (Hilf- Grieskoch alles im Hause)
Gute Küche*

Hochachtungsvoll

Terry Kavan
GASTHAUS
"DREIMÄDERLHAUS"
III, Parkgasse 1
1020, Wien > Tel. 72 49 704

Rainer was finding his place on his own.

In 1962 Nitsch published his first manifesto which announced the foundation of the O.M. Theater (Orgies and Mysteries Theater): a total (and practically inexhaustible) representation which was to have been at the same time also a multiphase, collective, liberating act, as happened in ancient times during the performance of the « Mysteries ». (Incidentally, it should be noted that dance and theater, before becoming vulgarized, played exclusively, this role of initiation).

In order to actuate this project, Nitsch worked out a long series of analogical theories using the primary elements in nature. No « subject » is taken at random: a type of wine is linked to a type of blood, a certain animal organ to a certain food, certain flowers to particular herbs and vegetables, and even all the actors' gestures insert themselves in this, not easy, code of reading.

The seemingly pagan or blasphemous ritual (the slaughter of a lamb, for example, or the blood spilled on clerical robes) obviously assumes a meaning that goes beyond actual desecration, since the gesture of « killing » and of « profaning » corresponds to going beyond death and guilt. « To kill (the thirst for the experience to kill) has shown itself as one of the most authentic forms of existential affirmation and of total experience of the ego, which allows us to see, beyond our human reality, our animal nature. We should at least be able to see in our behavior as regards this, the resemblance to the animal, this preyer. And the thirst for existence manifests itself precisely in the preyer's act of killing... ».

For Brus and for Rudolf Schwarzkogler (who died tragically when only 29 years old), the task to represent man's destiny as well as his incapacity to adapt himself to it, is still more complex and certainly more subtle.

As opposed to the many-voiced ritual proposed by Nitsch, they prefer to be alone, like Sartre's man, naked on the world's stage. No hand will come to their rescue: each one on his own, must get rid of his feelings of guilt (the strait jacket of « Ana », 1964), or challenge society's indifference (« Viennese Walk », 1965), wearing a blood-stained suit... paying with prison or with death, these tests of maturity.

As for art, or what necessarily goes under that name, the « Vienna Body » has removed another stone from the supporting step of its « superficial » knowledge.

Translation: Eve Rockert.

Luciano Inga-Pin



A sinistra:
Vienna, 14 giugno 1968. Gentile signora, dovesse cadere in difficoltà economiche per l'arresto di suo marito, venga pure ogni giorno a mangiare con il suo bambino. La cucina è ottima e abbiamo sempre del latte e del semolino. Con rispetto. Terry Vachau (Locanda «La casa delle tre ragazze»).

N.B. Quello che ha fatto suo marito, io l'ho già sognato ventimila volte. Lettera inviata alla moglie di Guenter Brus.

Hermann Nitsch, *Azione 45*, Napoli, 1974. Courtesy Studio Morra. Foto Donatelli-Sbarra, Napoli.

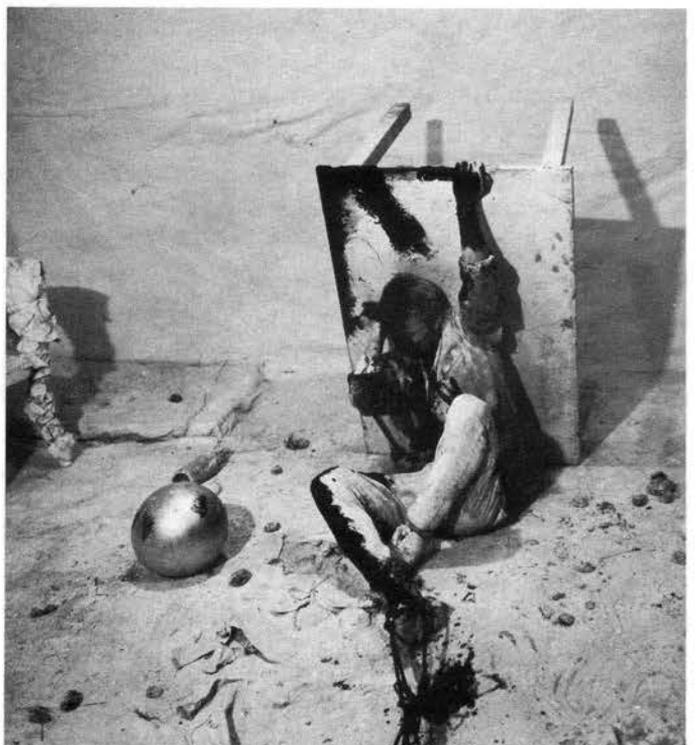
sugli abiti ecclesiastici) assume ovviamente un significato che va al di là della dissacrazione vera e propria, poiché il gesto di «uccidere» e di «profanare» equivale al superamento della morte e della colpa. «Uccidere (la sete dell'esperienza di uccidere) si è dimostrato una delle forme più autentiche di affermazione esistenziale e di totale esperienza dell'io, che ci permette di vedere, oltre la nostra realtà umana, nella nostra natura animale. Dovremmo almeno essere capaci di vedere, nel nostro comportamento a questo riguardo, la rassomiglianza all'animale, questo predatore. E la sete di esistenza si manifesta appunto nell'atto di uccidere del predatore...».

Per Brus e Rudolf Schwardkogler (tragicamente scomparso a soli 29 anni) il compito di rappresentare il destino dell'uomo e la sua incapacità di adattarsi, si presenta invece ancora più complesso e decisamente più sottile.

Al rituale a più voci proposto da Nitsch, essi preferiscono essere soli, come l'uomo sartriano, nudi sulla scena del mondo. Nessuna mano verrà loro in aiuto: ognuno dovrà da solo disfarsi delle proprie colpe (la camicia di forza di *Ana* del '64) o sfidare l'indifferenza della società (*Passeggiata viennese*, 1965) con un abito di sangue... per pagare con la prigione o con la morte queste prove di maturità.

All'arte o a ciò che necessariamente passa sotto questo nome, il «corpo viennese» ha tolto un'altra pietra d'appoggio della sua conoscenza «superficiale».

Luciano Inga-Pin



Guenter Brus, *Selbstbemalung*, Vienna, 1965.