

SOCIAL BODY

kuratiert von Massimiliano Madonna

PALAZZO DUCALE, SALA DOGANA, GENOVA (IT)

13. — 29. Januar 2012

Mirko Aretini (1984, CH), Seline Baumgartner (1980, CH), Roberto De Luca (1962, CH/IT), Jérôme Leuba (1970, CH), Augustin Rebetez (1986, CH), Silvano Repetto (1968, CH), Niklaus Wenger (1978, CH), Zimoun (1977, CH)



Roberto De Luca
Col segno della croce, 2012
video still

Silvano Repetto
Videoelemosina
(Videocharity), 2001
installation view



Seline Baumgartner
I am another, 2010
video still

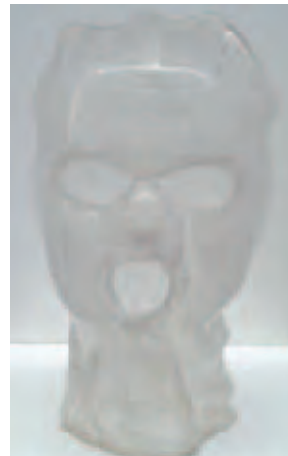


Zimoun
125 prepared dc-motors, filler
wire 1.0mm, 2009/2010
installation view (detail)

Mirko Aretini
the body identity,
part 5 of 8, 2011,
video still



Augustin Rebetez
sans titre, tiré de «tout ce
qui a le visage de la colère et
n'élève pas la voix», 2010



Jérôme Leuba
battlefield #32, 2007
crystal clear



Niklaus Wenger
Il ricovero degli artisti
poveri II, 2011
*Wood, Graphite, Screws,
Gypsum, Pigments*
installation view



SOCIAL BODY

Progetto e mostra a cura di Massimiliano Madonna, Svizzera

PALAZZO DUCALE, SALA DOGANA, GENOVA (IT)
14 al 30 gennaio 2012

Viana Conti

UN CORPO PLURALE

Con la mostra Social Body, ideata e curata da Massimiliano Madonna (curatore di mostre svizzero di origine italiana, nato nel 1976 a Zug), introdotta dal critico d'art e scrittore svizzero, Konrad Tobler, il progetto Dogana Giovani Idee in transitò riconferma la sua apertura al dialogo ed al confronto culturale internazionale. L'ideazione della mostra, la selezione degli otto artisti, la scelta delle rispettive opere, non prescindono dall'immagine storico-politico-sociologica di Genova, grande città portuale del Mediterraneo, già scenario drammatico, nel 2001, di violenza e guerriglia urbana nell'ambito di un G8 che ha lasciato il segno, nonché Capitale Europea della Cultura, nel 2004. È alla luce di questi eventi che si delinea nel suo insieme e formalizza nei suoi interstizi e nelle sue interrelazioni più profonde la macchina estetica di Social Body: concreto e mobile dispositivo di cattura di un pensiero e di una riflessione sull'immaginario dell'artista, appartenente a una fascia generazionale nata tra gli anni Settanta-Ottanta, e dell'osservatore, sui fattori esterni che possono determinarlo o condizionarlo, sui meccanismi di interiorizzazione di un Habitus, secondo l'ipotesi teorica di Pierre Bourdieu, che riproduca subliminalmente, nella formazione, modelli di capitalizzazione cognitiva indotti dalla cultura dominante. Il progetto estetico, articolato in installazioni, videoproiezioni e animazioni, fotografie, oggetti, non restringe il discorso al momento teorico, di possibile ascendenza scientifica, psicoanalitica, sociolo-

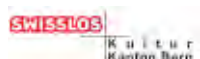
gica, ma tende a relativizzarlo, dando invece spazio all'intelligenza emotiva degli artisti e dei visitatori ed all'energia comunicativa dei materiali e degli immateriali, in senso lyotardiano, messi in opera. La mostra si struttura come un organismo, facente capo a un sistema nervoso centrale, o come un insieme molecolare le cui cellule operino autonomamente, in vista tuttavia della tenuta in attività di un corpo? Dal momento che la metafora è mutuata dalla biologia, c'è da chiedersi come il corpo attivi le sue strategie difensive nei confronti di elementi di attacco della sua libertà e integrità. Un corpo plurale è più adeguabile alle interazioni con l'estraneità? Sul piano del sociale, il corpo in quanto soggetto, come progetta di essere attivo e non passivo, agente e non subente? Le opere in mostra rappresentano altrettanti interrogativi che gli artisti pongono a se stessi ed a chi guarda, denunciando come il sistema degli oggetti, dei segni, degli allarmi, che invadono il quotidiano, connoti il consumismo mediatico contemporaneo. A giudicare dal dispiegamento delle tematiche e delle motivazioni sottese alla presente rassegna, non sorprende constatare che oggi, esorcizzando le zone d'ombra, l'alterità, la negatività, di un mondo popolato di illusioni, fantasmi, simulazioni, che hanno messo in seria crisi l'uomo come soggetto, si ottiene l'effetto paradossale di un corpo sociale dominato dall'insicurezza.



PROJEKT
MADONNA



Erziehungsdirektion
des Kantons Bern
Direction de l'instruction publique
du canton de Berne



Mirko Aretini (1984, Sorengo, Svizzera) presenta *The body identity*, sequenza di video girati a Las Vegas durante il premio AVN (Adult Video News) nell'ambito della rassegna parallela agli oscar del porno, che interroga modalità e motivazioni della mercificazione del corpo in una società segnata dallo spettacolo di massa. *The body identity* raccontata e filmata da Aretini, divenuta scenario consapevole di uno sguardo assuefatto alla visibilità totale, che contraddistingue tutta la realtà d'oggi, dallo sport al sesso, sembra essere ormai sovraesposta. L'azione in tempo reale scivola nel ricordo, diventa un indefinito déjà vu, in cui lo sguardo sfuma nella visione anestetica. Il ricorso al ralenti, l'assenza di dialogo e la dimensione onirica delle riprese sdrammatizzano l'esibizione consumistica del corpo, delineando scenari di erotismo felliniano in cui i soggetti, come automi meccanici cullati da un carillon a giostra, sembrano regredire a memorie dell'infanzia. In un ossimoro si riflettono e disperdono, in varie forme e mutazioni, anche i personaggi raccontati. Tutti alla ricerca, in un modo o l'altro, del proprio paradiso infernale, scrive l'artista a proposito dei solitari ed inquietanti soggetti che abitano la sua opera filmica, video, narrativa.

Seline Baumgartner (1980, Zurigo, Svizzera) nel suo lavoro di indagine sul campo, analizza, a livello psicologico, l'autonomia o il condizionamento di un individuo in situazione di emergenza, all'interno di un gruppo sociale. Nella videoproiezione *I am another*, del 2010, riferita all'attentato reale e simbolico alle Twin Towers, quel fatidico 11 settembre 2001, alcuni soggetti, residenti a New York, vengono invitati dall'artista a delineare, davanti alla videocamera, la figura del terrorista tipo, secondo l'idea che se ne sono fatti personalmente e sulla base dell'informazione massmediatica. Ognuno degli intervistati concorre a formalizzare un quadro in cui, di volta in volta, affiora la reazione emotiva, fino alle lacrime, quella razionale, quella di condanna o assoluzione morale, quella dei pregiudizi razziali, religiosi, sociali, politici. Emerge tuttavia, nell'inchiesta, l'autorità del discorso, del Logos, che, nel racconto, trascende il soggetto, facendone un io parlato dal linguaggio, quell'io è un altro, definito dal poeta simbolista Rimbaud e ripreso dal filosofo psicoanalista Lacan, in direzione dell'inconscio, che motiva la scelta del titolo *I am another*.

Roberto De Luca (1962, Rapallo, Genova, Italia, vive e lavora a Thun, Svizzera) presenta l'installazione *Col segno della croce*, consistente in due tendoni bianchi di 270 x 130 cm., il cui motivo «decorativo» è la figura, nuda e indifesa, di una vittima delle torture inflitte nelle prigioni di Guantanamo o Abu Ghraib, come si sono viste nei mass media e nei reportage di Amnesty International. La cruda immagine del prigioniero, rinviante al Cristo crocifisso, è in evidente contrasto con la delicata e raffinata tecnica tradizionale del tombolo, ancora attuale a Rapallo, luogo d'origine dell'artista, ed esprime, in una sorta di cartografia della gestualità, una partecipazione corale al lavoro. Posta contro una vetrata, l'installazione, circondata da una mistica della trasparenza, si drammatizza nell'accostamento a un video, che riprende, con la monodia liturgica di un Canto Gregoriano, rielaborato ad opera di Giuliano Palmieri, la malinconica passeggiata dell'artista in un bosco, che è metafora del labirinto della ragione e dello smarrimento dell'essere di fronte alla violenza ed alla sofferenza. Roberto De Luca iscrive nel corpo un'intensa poetica del dolore.

Jérôme Leuba (1970, Ginevra, Svizzera), artista che opera sull'area della scultura vivente, del video, della fotografia, dell'installazione, è presente in mostra con due oggetti inquietanti come una maschera da rapina (*Battlefield # 32*, 2007, cristal clear, translucent balaklava) ed una pannocchia di granturco (*Battlefield # 62*, 2010, object 20 cm., real fake tooth) che mostra, al posto dei chicchi, autentici denti falsi. Di fronte a una maschera che invece di celare l'identità del soggetto che la porta la denuncia nella sua trasparenza, essendo di cristallo, lo spettatore non può che restare interdetto, come davanti ad una spiga di mais in cui la parte commestibile sia stata sostituita dallo sgranarsi di un'invidiabile dentatura. Estendendo alla sua opera la denominazione di Campo di battaglia, l'artista ne consegna ai suoi interlocutori la possibile chiave di lettura, sfidandoli, dopo averli spiazzati con le apparenze, a ricorrere al proprio senso critico ed alla propria presa di coscienza, per non diventare vittime di falsi allarmi, facili prede di reazioni incontrollate, di paranoie indotte da mezzi di informazione volutamente ansiogeni. Con molta sottigliezza e lucidità investigativa, l'artista individua situazioni in cui la normalità cambia diametralmente di segno spostando un'insignificante pedina. In un ambiente familiare, come un appartamento, una strada del centro urbano, interviene un elemento incongruo e perturbante, che destabilizza il passante o la folla intera. È pensabile che un assemblamento di persone in una fiera d'arte non offra nulla da vedere se non proprio quell'assemblamento come intervento d'arte? Normalmente no, ma nei *Battlefield* di Leuba sì! È alla modalità di formalizzazione di un allarme, pubblico o privato, che si applica la ricerca estetica di questo artista.

Augustin Rebetez (1986, nativo dello Jura, risiede a Mervelier, Svizzera) è esponente venticinquenne di un'arte che rispecchia la ribellione, le intemperanze ed i conflitti generazionali di soggetti

che, lontano dalle distrazioni dei contesti metropolitani, vivono immersi nella natura, condividendo bellezza e angoscia, esaltazioni e solitudine. Emblematica in questo senso è la sequenza videofotografica, presentata a Genova, intitolata *After Dark* del 2011 (in collaborazione con Nik Taylor e la musica di Pascal Lopinat), realizzata nell'oscurità della notte norvegese, nella lontana isola di Senja, dalle tipiche case di legno dipinto di rosso, che non mancano di impressionare il suo immaginario. Ne risulta un reportage vissuto intimamente, ma anche condiviso con gli abitanti locali, in cui prende forma il lato oscuro di un mondo dove la realtà si costruisce e decostruisce come un fragile castello di carte, in cui tutto si anima e si immobilizza senza sosta, lasciando negli occhi e nella mente flash di mistero e di paura, il gelo degli aghi di ghiaccio che scintillano sugli alberi. Il suo sguardo attento riprende un mondo di oggetti incongrui, appartenenti a una cultura altra, ad altre sensibilità; ritrae sfilate di personaggi colti frontalmente, in un modo tanto diretto da creare imbarazzo all'osservatore. Tutto quello che ha il volto della collera e non alza la voce è il titolo, altamente sintomatico, di un suo lavoro del 2010. Augustin Rebetez ha la capacità di saper osservare ed oggettivare il contesto esistenziale e generazionale di cui fa parte, restituendolo attraverso un corpus di fotografie, esposte dal pavimento al soffitto, seguendo una sorta di scacchiera asimmetrica, da cui ci si sente guardati nel momento in cui le si guarda.

Silvano Repetto (1968, Morbio, Svizzera, vive e lavora a Lugano) artista, art-promoter, regista e produttore di film, compositore di tracce musicali, noto nel mondo dell'arte per le realizzazioni, dal 1995, delle sue cosiddette *Performance Inutili*, in cui mette in cortocircuito l'esponibilità, in senso benjaminiano, e la visibilità dell'evento, non comunicando il luogo e la data dell'azione. L'esito di queste sue scelte operative è il gesto di privarsi del pubblico, dell'attenzione mediatica mirata e soprattutto di demistificare, con l'ironia e la leggerezza, quel sistema dell'arte che, con strategia sottile e metodo martellante, è volto a produrre un'immagine consumistica dell'opera, tramite le consuete trovate della promozione pubblicitaria. Infiltrandosi, come antagonista, nello stesso contesto in cui lavora, con le sue vanificazioni delle modalità di investimento e di capitalizzazione del prodotto artistico, l'artista ne denuncia la dimensione mercificata ed alienata. Gli appartengono azioni come lanciare dalla Sicilia messaggi in bottiglia verso la Svizzera, Paese tra le montagne, stendere un bucato, che non ha fatto, in un palazzo, dove non abita, vendere per una cifra esorbitante l'invendibilità di una performance di attesa di una persona morta cento anni prima; dal 1997 collabora con l'artista-fotografo Gian Paolo Minelli. In mostra presenta l'installazione *Videoelemosina*, esposta anche al Museo Cantonale di Lugano, che consta di un monitor in cui figura l'artista, che, come un barbone metropolitano, chiede, seduto sul marciapiede, una carità virtuale: a terra, fuori dal video, un piattino reale invita il pubblico a un lodevole obolo.

Niklaus Wenger (1978, Baden, vive e lavora a Berna ed a Burgdorf) è un artista che, nelle sue installazioni, utilizza preferibilmente il materiale povero, grezzo, come l'asfalto, il gesso, il cemento, la calce da intonaco, spesso di natura instabile come il sale, per privilegiare l'aspetto della precarietà. La componente effimera delle sue opere, sospese tra la scultura, anche da muro, e l'architettura, è leggibile nella resistenza che l'artista oppone alla loro conservazione come oggetto investito di sacralità, come reliquia destinata, da una parte, al Museo, e dall'altra al sistema della mercificazione messo in atto dalla società consumistica. Interessato alla dimensione processuale dell'opera d'arte, sceglie il materiale che più adeguatamente ne esprima le fasi ideative, costruttive/decostruttive, espositive. I suoi interventi mirati nello spazio a disposizione, l'estetica di un cantiere, fisico e mentale, attivo senza soluzione di continuità, la percezione di superficie e profondità, di iper-dimensionamenti di un elemento, di due punti di vista di uno stesso oggetto, di cumuli di macerie, del ribaltamento in estetica della funzionalità di un sedile, ad esempio, posto su parete, sono momenti fondamentali del suo lavoro. In mostra presenta *Il ricovero degli artisti poveri II* (legno, grafite, viti, gesso, pigmenti, 200x52x52 cm., 2011), installazione rinviante al fenomeno del gusto dell'imitazione, nato con i nuovi materiali prodotti dall'industria e studiati dal design, che porta a una nuova estetica quotidiana, il cui peccato originale è l'inautenticità. Si imita il marmo, dai costi troppo alti, si crea l'effetto legno pregiato, la spugnatura verde rame, la craquelure, l'effetto seta, tutti fattori che aprono la prospettiva di un più elevato status symbol per i soggetti meno abbienti. L'illusione - afferma l'artista - è una realtà inquietante.

Zimoun (1977, Berna, Svizzera) Lungo la rampa d'entrata, lo spettatore è accolto dall'incessante rumore emesso da un'installazione cinetica (216 prepared dc-motors, filler wire 1.0mm., 2009/2010), rinviante alle sculture *Minimal* degli anni Sessanta-Settanta. Si tratta di una sequenza, lungo la parete, di fili di acciaio mossi da altrettanti mini motori, che visivamente possono rinviare al fluire di una cascata ed acusticamente all'intensità variabile ed intermittente della pioggia. Le mie composizioni audio - dichiara l'artista - non sono tanto finalizzate a un percorso da A a B quanto piuttosto a realizzare architetture sonore statiche e spazi da esplorare acusticamente come un fabbricato. Le sue strutture modulari di cartone o metallo, alte come le pareti di un salone o ridotte alla dimensione di una valigia, accompagnate da piastre di cristallo, microfoni, sfere di cotone, ventilatori, fili isolanti, disseminate di magneti, organizzate nello spazio orizzontalmente o verticalmente, parlano, nelle loro vibrazioni, brusii, crepitii, un linguaggio che non è solo traducibile nel rumore che emettono, ma che mantiene un proprio messaggio segreto, una componente non decodificabile. Sospeso tra il macchinico e l'organico, tra il robotico ed il caotico, tra il reiterarsi ossessivo e l'impulso creativo, il suo lavoro rinvia a una sorta di moto browniano delle masse.

DIE KUNST // DER KÖRPER

EINE SKIZZE

Kunst ist immer Körper. Kunst steht immer in einer Relation zum menschlichen Körper. Das mag einfach, ja banal erscheinen, aber die zwei kurzen Sätze öffnen verschiedene dialektische Perspektiven, die erst bewusst machen, was es heisst, dass Kunst Körper sei. Gemeint ist damit – das sei gleich klar gestellt – nicht jene Relation der Kunst zum Körper, die man als Körper-Kunst umschreiben könnte oder als Frage nach der Auferstehung des Körpers in der Kunst:

- die augenscheinliche Präsenz des menschlichen Körpers in Malerei, Skulptur, Film oder Video einerseits – sie hat eine lange Tradition, die bis zur Venus von Willendorf zurückreicht und in der christlichen Kunst mit dem Corpus Christi eine schier beängstigende Fülle von Bildern erreichte und mit Francis Bacon und Lucian Freud bis in die Gegenwart reicht;
- andererseits der Einsatz des Körpers als Medium der Kunst – von Franz Messerschmidt zu Hermann Nitsch, Valie Export und Marina Abramowitsch bis zu den verschiedensten Formen der Performance.

Das alles also ist hier nicht gemeint. Der Körper ist im Kontext, um den es hier geht, ein viel konkreterer und zugleich abstrakterer Terminus.

I.

Kunst ist immer Körper. Das will nichts anderes heissen, als dass Kunst sich immer materialisiert. Oder Kunst ist erst Kunst, wenn sie – bei aller möglichen und denkbaren Tendenz zur Unsichtbarkeit – real geworden ist. Kunst ist immer Materie. Sie ist nicht bloss Einfall, Idee, Konzept, sondern Kunst ist erst als solche wahrnehmbar, wenn sie sich materialisiert hat. Dabei ist die Art ihrer Materialität unmittelbarer Teil dessen, wie sich das Kunstwerk zeigt. Eben der Begriff des «Kunstwerks» verweist hier auf den Werk-Charakter: Ein Kunstwerk ist Resultat von Arbeit, von Verarbeitung von Weiterarbeit wie jedes anderer Produkt menschlicher Tätigkeit auch. Deswegen lässt sich über die Mach-Art eines Werks reden: Der Film ist nicht einfach die Geschichte, der Plot; der Film ist auch: Bildausschnitt, Kameraführung, Schnitt der Bildabfolge, Musik etc. Das gilt analog für die Malerei, für die Skulptur oder für eine Performance. Das gilt selbst für jene Werke, von denen in den letzten Jahren behauptet wurde, sie seien virtuell. Auch diese haben einen Körper, freilich und selbstverständlich einen, der anders beschaffen ist als der Pigment-Bindemittel-Leinwand-Körper der Malerei.

Zwar ist ein Kunstwerk ein individueller Körper, ist unterscheidbar von anderen, weil ihm sonst sein Charakter als Kunstwerk abginge. Es ist das Individuelle am Kunstwerk, das es erst interessant macht, das Inter-Esse weckt und öffnet, das sich als offenes Wechselspiel und -wirkung zwischen Werk und Betrachtenden ergibt.

Zugleich jedoch ist das Werk ein sozialer Körper. Es ist geformt von jenen Fertigkeiten und Möglichkeiten, die in einem bestimmten gesellschaftlichen und technologischen Stand der Dinge erst realisierbar sind – was nicht bedeutet, dass in der Kunst immer nur jene Techniken zum Zuge kämen, die auf dem neusten Stand des Wissens und Könnens stehen: Davon erzählt der mittlerweile doch wohl ausgeleierte Diskurs über das Ende der Malerei. Wie sehr aber der gewissermassen technologische Stand die Kunst und deren Entwicklung beeinflussen, erhellt ein kurzer Blick auf die letzten zweihundert Jahre: Lithografie und Fotografie, Siebdruck und Kunststoffe haben viele Bereiche der Kunst radikal verändert, neue Formen und Möglichkeiten gefordert, neue Sichtweisen eröffnet. Ebenso die Installation oder die Performance.

Sozialer Körper ist ein Kunstwerk ebenso deswegen, weil Einfälle, Ideen, Konzepte nicht unabhängig von dem sind, was zu einer bestimmten Zeit gedacht oder latent als Frage oder Problem vorhanden ist. Was aber umgekehrt den Kurzschluss nicht mitmeint, dass Kunstwerke im Sinn der Widerspiegelungstheorie Abklatsch von gesellschaftlichen Verhältnissen wären oder – was auch immer wieder gerne behauptet wird – Sensorien für Dinge, die erst noch kommen würden. Beides ist möglich, beides kann aber nicht Programm sein, dafür sind die Kunstwerke nämlich, wenn sie denn wirklich im Sinne des Inter-Esses interessant sind, zu sehr individuelle Körper, zu indefinit, nicht zu einem abschliessenden Ende aufschliessbar.

Kommt noch eines, ein Wesentliches, hinzu: der Ort des Werks. Wo, wie und in welchem Kontext ein Werk aufsteht, definiert seinen Charakter – und damit die Wahrnehmung. Das Kunstwerk als Körper verändert seinen Körper, wenn das räumliche Umfeld sich verändert. Um ein simples Beispiel zu erwähnen: Das Gemälde, das in einer Kirche der Andacht diente, verwandelt sich im Museum zum Beispiel einer guten Peinture oder reduziert sich zum Exempel einer kunst- und kulturgeschichtlichen Epoche. Das gleiche gilt umgekehrt:

eine Installation, die für das Museum konzipiert wurde, dann einmal, in einem Experiment, in einer Kirche aufgestellt wird, verwandelt sich zwar nicht zum Andachts- oder Kultobjekt, rasch einmal ergibt sich die Konnotation des Meditativen oder der Sinnsuche.

So sind Kunstwerke proteische Körper¹.

II.

Kunst-Körper trifft auf menschlichen Körper, menschlicher Körper trifft auf Kunst-Körper: Das ist die simple Situation oder die Disposition bei der Wahrnehmung von Kunst. Denn ob Auge oder Ohr als Wahrnehmungsorgane – traditionell mit dem Geist verbunden und so vom Körper getrennt –, der Körper ist immer Membran der Wahrnehmung. Bereits Auge und Ohr sind dabei kulturell und daher sozial determiniert und je nachdem hierarchisiert. Wir sehen oder hören nicht einfach. Wir sehen und hören, wie wir gelernt oder eingeübt haben zu sehen und zu hören. Im Akt der Wahrnehmung ist der Körper wiederum «social body».

Der Körper ist so nicht einfach ein Sack mit Innereien, dessen Inneres und Funkzionieren wir höchstens dann wahrnehmen, wenn Schmerz oder Lust uns daran erinnern. Der Körper und daher die Wahrnehmung sind durch den Körper sind keine festen Gegebenheiten, sondern gesellschaftlich und situative Prozesse in Raum und Zeit. Das wird am deutlichsten in der Wahrnehmung von Architektur, so sehr das bei der Beurteilung von Architektur immer vernachlässigt wird: Der Körper nimmt Räume und Abfolgen – zeitliche – von Räumen nicht nur über das Auge und das Ohr – sozusagen als Echolot –, sondern ebenso über den Körper als Membran für Grössenverhältnisse wahr.

Wenn wir etwas wahrnehmen, bewegen wir uns, zumindest mit den Augen, die unaufhörlich abtasten, was sie sehen und erst so ein Ganzes bilden. Der Körper ist aktiv, wenn er ein Kunstwerk scheinbar passiv wahrnimmt. Den stillen Genuss im strengen Wortsinn gibt es nicht.

Dabei ist der Körper von Erfahrungen geleitet. Erfahrungen, die individuell den Erfahrungs- und Vergleichsschatz abgeben, Erfahrungen, die durch die Sozialisation im Körper eingeschrieben sind. Wer bereits viele Male in einem Museum war, verhält sich anders, nimmt anders wahr als jemand, der zum ersten Mal ein Gemälde in dieser exponierten Situation sieht. Wer ins Museum ginge, um vor einem Altargemälde hinzuknien, hätte zwar wohl recht, was die Perspektive angeht, die der Maler genau für diese Situation wählte, aber selten gehen Besucher vor einem Gemälde in die Knie – es sei denn, sie wüssten, welchen kulturellen Wert das Kunstwerk hat. Aber auch dann gehen sie nur innerlich auf die Knie und nicht körperlich, wie es das Kunstwerk eigentlich erfordern würde.

Theorien der Körperlichkeiten gehen von einem dreifachen Körper aus, der in der Wahrnehmung eines Kunstwerks ebenso aktiv wird wie in anderen sozialen Akten:

1. Der individuelle Körper als Instrument, als gelebte Erfahrung, als Selbst, als Wahrnehmung und Empfindung – wobei alle diese Aspekte wiederum bei aller Individualität der Erfahrung und der Selbst-Bildung sozialen Konnotationen unterworfen sind.
2. Der soziale Körper, der Symbolen, Repräsentationen und Erwartungen angepasst wird. Das wird deutlich in Gesten und Sprachakten, die mit der (sozialen) Wahrnehmung von Kunstwerken verbunden sind.
3. Der politische Körper: Es ist jener, der nach der Theorie von Michel Foucault im Bereich von Sexualität und Macht individuell und kollektiv überwacht und, im Sinne des «sozialen Körpers», dadurch auch reguliert wird.

III.

Also: Bitte keine Erregung vor Kunstwerken!

Bitte keine Erregung durch Kunstwerke, auch keine geistige!

Bitte keine Irritation der Wahrnehmung, dieser nur scheinbar ausschliesslich geistigen und nie körperlichen Arbeit, dieses Vergnügens, das der Corpus eines Kunstwerks auslösen kann – wenn es denn interessant genug ist.

Ach ja: Schliesslich existiert – im Ernst – so etwas wie eine Erotik der Kunst, mit allen nicht moralisch zu wertenden Perversionen.

Quelle u.a.: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982.

¹ Proteus ist eine spannende Gestalt aus der griechischen Mythologie. Er hatte zwar die Fähigkeit zur Prophetie, entwand sich aber allen, die ihn über die Zukunft befragen wollten, indem er, der Meister der Verwandlung, sich nie fassen liess und jede beliebige Form annehmen konnte; so wurde er Wasser, Feuer oder irgendein wildes Tier.