

141

gennaio **2017**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

©2017 Edizioni Engramma
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
www.egramma.org

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Bowie | Cerutti | Huber | Martino | Pedersoli | Scarlini | Spaziante
Urbini | Vettese | Virelli | Waldrep

Il corpo dell'artista.
Omaggio a David Bowie

141 | GENNAIO 2017

SOMMARIO

- I | Bowie body and soul. Il corpo dell'artista nel teatro delle arti
Editoriale di Engramma 141
ALESSANDRA PEDERSOLI, SILVIA URBINI
- II | Basquiat's Wave
David Bowie responds to the life and art of Jean-Michel Basquiat
DAVID BOWIE
- 17 | (s)Now
David Bowie meets Damien Hirst and contemplates life, death and
everything
DAVID BOWIE
- 27 | David Bowie e la performance nell'arte visiva dagli anni Settanta
ai Duemila
ANGELA VETTESE
- 33 | L'arte del dandy, il dandy come (opera d')arte
Dagli Yellow Nineties ai Seventies Glam: *poseurisme*, travestitismo e
performance
GIUSEPPE VIRELLI
- 43 | Body of Art
On David Bowie, Gender and Fashion
SHELTON WALDREP
- 53 | Il guardaroba degli abiti sacri
Bowie e il potere dell'abito tra moda ed esoterismo
LUCA SCARLINI
- 57 | Bowie playing to be
La narrazione e il raffinato gioco della rockstar senza soggetto
LUCIO SPAZIANTE

- 73 | Voce, suono, sperimentazione
La musica di Bowie come teatro
PIERPAOLO MARTINO
- 89 | David Bowie in mostra: Il corpo è compiuto!
A proposito di "David Bowie Is", al MAMbo
ANTONELLA HUBER
- 113 | Experience Bowie!
Un progetto del Dipartimento educativo MAMbo in occasione
della mostra "David Bowie Is"
VERONICA CERUTI

David Bowie e la performance nell'arte visiva dagli anni Settanta ai Duemila

Angela Vettese

Non c'è dubbio che David Bowie abbia usato il proprio corpo come macchina comunicativa sostanzialmente da subito, soprattutto dopo l'incontro, nel 1967, con il coreografo, ballerino, attore e regista Lindsay Kemp: fu da lui che apprese a lavorare sulla propria identità fisica, dopo che il cambiamento del suo nome (all'anagrafe si chiamava David Robert Jones) aveva già comprovato come vedesse la sua attività di musicista in quanto sempre accostata a una manipolazione della propria stessa persona. I frutti dell'incontro con Kemp furono evidenti nella scelta di sfruttare la corporatura androgina, di usare un trucco, un'acconciatura e dei travestimenti specifici, disegnati da lui medesimo e consapevoli degli scambi collaborativi tra i Ballet Russes e artisti come Picasso e Braque per la realizzazione dei costumi. La precisione teatrale, l'attenzione agli aspetti cromatici, la presenza scenica che Bowie dimostrò nei suoi live e nelle sue registrazioni di *Space Oddity*, nella fase in cui si ripropose come Ziggy Stardust, nella coreografica deformazione del corpo con il costume scelto per *Aladdin Sane Tour* (1973) ci parlano di un legame con le arti visive del primo Novecento e di una relazione importante con il teatro.

Certamente, nei suoi studi d'arte visiva e nelle sue frequentazioni con gli artisti (dichiarò sempre che l'unica cosa che amava comperare erano opere d'arte, come attesta la vendita di buona parte della sua ottima collezione organizzata dalla famiglia poco dopo la sua morte) poteva avere incontrato la performance più esasperata: nell'Actionism viennese, che già dal 1958 aveva incluso escrementi (Otto Muehl) e sangue (Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch); nelle esperienze americane, in cui aveva visto l'uso del corpo femminile nudo con accostamenti provocatori quali pesci e carne cruda (Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964) e nell'ambito fluxus, laddove Yoko Ono aveva incluso oggetti pericolosi, come forbici lasciate in mano al pubblico, con le quali si lasciava tagliare gli abiti (*Cut Piece*, 1964). Un tono più giocoso era stato quello delle azioni incontrollate e appunto ludiche degli esponenti del gruppo giapponese Gutai e in particolare di Kazuo Shiraga (dal 1958) e certamente le performance di Yayoi Kusama, in cui l'artista si dipingeva addosso pallini e altre decorazioni ossessive, che pote-

vano avere spostato l'asse di queste prime azioni in senso attoriale (sull'uso del corpo nelle neoavanguardie, cfr. Vergine 1974; Schimmel 1998).

Nel complesso, però, sembrerebbe appropriato pensare che il primo Bowie non sia influenzato da questa vague performativa se non per un aspetto specifico: quello per cui viene messo in questione il tema della sessualità. Ma va detto che, se nel campo degli artisti visivi questa venne semplicemente esposta e stigmatizzata nei propri tabù, il tema dell'androginità e della possibile confusione tra i sessi era stato più rilevante nell'arte della prima metà del secolo: si pensi a una fotografa come Claude Cahun, alla voluta mascolinizzazione di attrici come Marlene Dietrich o Greta Garbo, all'adozione di abiti maschili per le donne nell'operato di Coco Chanel, all'uso del trucco anche pesante e femminilizzante per gli attori, soprattutto fin quando il cinema fu muto. Bowie può avere guardato queste immagini, patinate e ossessive, anziché farsi sedurre dal disordine visivo che incarnò le istanze politiche giovanili tra anni Sessanta e Settanta. Quel disordine rappresentava un modo per liberarsi dalla forma. Bowie cerca la forma, invece, connessa a una precisione maniacale nel concepirla e nel costruirla. Non indossa giubbe etniche o casualmente policrome come Janis Joplin o Jimi Hendrix, non utilizza echi etnici come i Beatles post-India, non cerca la seduzione del pantalone a vita bassa come i Rolling Stones, usa i capelli come un linguaggio codificato e non casuale.



Matthew Barney in *Cremaster 3* (2002) e *Cremaster 4* (1994).

L'ambiguità di genere esposta da Bowie sembra piuttosto anticipare quanto nell'arte visiva è accaduto in seguito, a partire dagli anni Novanta, soprattutto nell'ambito che è stato definito 'post human' (Deitch 1992). Donna Haraway aveva pubblicato uno dei testi che possono essere considerati fondamento del tema stesso Post Human, inteso non come mostra ma come luogo del dibattito sul cyborg, il cambiamento identitario, il nuovo ventaglio di definizioni del gender, la relazione di continuità tra macchina, uomo e animale, adatti anche a capire il lavoro di Bowie sul sé (Haraway 1991).

In particolare, di quel contesto sembra avere guardato attentamente David Bowie nella postura, nell'eleganza delle deformazioni, nell'aspetto metamorfico Matthew Barney: soprattutto nei film *Cremaster 4* (1994) e *Cremaster 3* (2002) ci sono consonanze con l'estetica scelta da Bowie per *Life on Mars?* Ritroviamo nell'ambito dell'estetica post human anche altri aspetti del lavoro di Bowie sulla propria persona. Anzitutto quello di non usare il trucco al fine di migliorare l'estetica ma, al contrario, per renderla più inquietante, come nel notorio effetto di asimmetria adottato per il trucco del viso della copertina di *Aladdin Sane* (1973).

Un altro aspetto che avvicina la performance artistica degli anni recenti a David Bowie è il suo frequente trasformarsi in fotografia, con una distinzione molto precisa tra la documentazione di scena e l'immagine che si sceglie di fare veicolare come simbolo, sintomo e in definitiva opera visiva che nasce da una serie di azioni. Diversamente che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, la performance non viene lasciata a documentazioni casuali e viene trasformata in un'icona.

Così come Bowie usò il fotografo Mick Rock per ipostatizzare il suo corpo-segno, allo stesso modo artisti come Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Marina Abramovic – nella sua seconda fase artistica – scelgono accuratamente quale fotografia veicolare.



Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Marina Abramovic.

Inoltre, sono sempre di più gli artisti che si espongono solo attraverso le immagini, trattando il proprio viso o il proprio corpo come superfici da alterare: tra i pionieri, Luigi Ontani e Urs Luthi dagli anni Settanta, poi Cindy Sherman dagli anni Ottanta, Yasumasa Morimura e molti altri dagli anni Novanta. Per tutti parrebbe essere stato rilevante lo sviluppo del ritratto nelle copertine degli album musicali, che negli anni Settanta sono state una guida visiva per tutto il mondo dell'avanguardia.



Cindy Sherman

A maggior ragione questo sembra vero per Bowie, che ha introdotto attraverso la sua figura alcuni temi diventati salienti anche a livello teorico e sociale: dell'ambiguità sessuale si è già detto, ma sarà il caso di ribadire che non si tratta di omosessualità o di travestitismo, quanto di adozione di un *continuum* che porta dal maschile al femminile senza soluzione di continuità, impostando quindi anche una parità di valori etici tra, appunto, non solamente i due poli della scala, ma tutte le possibili fasi intermedie (Butler 2015). Temi che l'arte visiva ha toccato con relativo ritardo.

Un altro aspetto è quello della mutevolezza identitaria: i cambiamenti di look sottendono alla possibilità di abbandonare il proprio ego per abbracciarne diversi. Quindici anni prima di Cindy Sherman, Bowie si è proposto come un io talmente forte da potere attraversare numerosi cambi delle apparenze; o, se si vuole, così debole da doversi cercare continuamente, come extraterrestre e cyborg *ante litteram* o come clown bianco, come fisicità modificata dai capelli arancioni o come post-hippy dai capelli ondulati e lunghi. In ogni caso siamo di fronte a un io flessibile, capace di mutare secondo i tempi della tecnologia, capace inoltre di abbandonare il piano della mera attrattività erotica per abbracciare tutti i volti di un narcisismo di cui si colgono e accentuano volutamente i lati problematici.

Se dunque troviamo molti performer tra i coetanei di Bowie inglesi dei quali sicuramente conobbe in gioventù l'operato – Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert and George tra questi – non è dall'arte della sua stessa generazione che il cantante-musicista-attore sembra aver tratto ispirazione. Al contempo, sembra aver dato ispirazione a come le arti visive trattano il corpo dagli anni Novanta fino a oggi, facendone uno schermo su cui proiettare istanze etiche oltre che estetiche. Tra queste, assume un ruolo essenziale la consapevolezza di essere uno, nessuno e centomila: solo punti dello spazio intergalattico, ciò che ci deve condurre, per trovare senso alla nostra vita dopo la fine di ogni antropocentrismo (si veda la performance di Coco Fusco in cui l'artista, vestita da primate futura – citazione da *Il Pianeta delle scimmie* – si fa introdurre dalla teorica Donna Haraway; cfr. Haraway 1991), a una disciplina che evita le tentazioni libertarie e a una precisione tagliente nel compiere le nostre scelte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Butler 2015

J. Butler, *Senses of the subject*, New York 2015.

Deitch 1992

J. Deitch, *Post Human*, catalogo delle mostre al Museo Pully di Losanna e al Castello di Rivoli a Torino, Lausanne 1992.

Haraway 1991

D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London & New York 1991.

Schimmel 1998

Out of Actions, Between Performance and the Objects, 1949-1979, P. Schimmel (ed.), Thames and Hudson, London & New York 1998.

Spector, Neville, Neville 2002

N. Spector, Nancy e Wakefield Neville, *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, New York 2002.

Vergine 1974

L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano 1974.

ENGLISH ABSTRACT

Since the beginning, David Bowie's artistic attitude was based on the concept that his body was a powerful communicative media. The encounter with choreographer Lindsay Kemp was fundamental for the genesis of his alter-ego Ziggy Stardust. With his deep interest in the history of visual arts, the closeness to artists like Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert and George, Bowie is up to date on new trends in performance with groups like Fluxus, Wiener Aktionismus, Gutai, and other artists. From these early artistic events, Bowie assimilates and amplifies the theme of sexuality that meticulously builds up in his androgynous universe. This gender ambiguity seems to anticipate what will later happen in the visual arts: the asymmetric maquillage of *Aladdine Sane* can be associated with the post-human body deformations of Matthew Barney in *Cremaster*; the use of photography to divulge an iconic image of his body hypostasis (and particularly the collaboration with photographer Mick Rock) anticipates artists such as Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, and Marina Abramovic; the use of his own body as a transformation surface and his frequent changes of look are similar to the artistic language of Louis Alders, Urs Luthi, Cindy Sherman, and Yasumasa Morimura.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org