HERMANN NITSCH

HERMANN NITSCH

A CURA DI DANILO ECCHER

box art
Galleria d'Arte

copyright © 2007
BOXART
via dei Mutilati, 7/a
37122 Verona -ITALIA-
tel. +39 045 8000176 - fax +39 045 593426
e-mail: info@boxartgallery.com
web: www.boxartgallery.com

coordinamento editoriale: Giorgio Gaburro
progetto grafico: Luca Elettri
impaginazione: www.elettri.com

finito di stampare nel mese di ottobre 2007

in collaborazione con l'Atelier Hermann Nitsch - Prinzendorf

un ringraziamento particolare a Francesco Conz

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

HERMANN NITSCH
by Danilo Eccher

A critical journey through the art of Hermann Nitsch means contending with the history of art. It means adding other little notes to a boundless biography. And, more than anything, it means re-reading some of the most controversial and interesting themes of the art of the last century. One cannot comment on the work of Hermann Nitsch without going back through the worlds of performance, Body Art, Fluxus, contemporary music, painting and gesture - in other words, the most extreme contaminations of art forms, and thus of Aktionismus. Nitsch was undoubtedly one of the greatest exponents of that extraordinary artistic period which, in the mid-sixties, introduced new linguistic parameters and overturned all interpretative models. More than any other artist, it was he who embarked on the most adventurous linguistic journeys, with tough radicalism and clear consistency, making a great mark on the entire creative scene to come. One cannot fail to dwell on the Orgien Mysterien Theater and the performance achievement, and one cannot fail to recall the philosophical depth behind this art form or its complex relationship with the gestural expressiveness of painting. It appears quite clear that any opportunity to approach Hermann Nitsch's poetic vision revolves around a definition of the entire theoretical background of OMT, the Wagnerian ideal of the Total Opera, in which the various forms of creativity and their different languages combine, as do action and thought, and where art evaporates into philosophy and its vision is blinded by the uniqueness of the moment. OMT is a compendium of thoughts, actions, and languages that chase after absolute time and gather up its fragments, excerpts, traces and magical relics that only a precise and profound liturgy can recognise. In this case, action, gesture and

HERMANN NITSCH
di Danilo Eccher

Affrontare criticamente un viaggio nell'arte di Hermann Nitsch, significa misurarsi con la Storia dell'Arte, significa aggiungere altre piccole note ad una bibliografia sterminata, significa soprattutto rileggere alcuni dei temi più controversi e interessanti dell'arte dell'ultimo secolo. Non si può commentare il lavoro di Hermann Nitsch senza ripercorrere i territori della performance, della Body Art, di Fluxus, della musica contemporanea, della pittura e del gesto, insomma, delle più estreme contaminazioni dei linguaggi, dunque, dell'Actionismus. Nitsch è stato senza dubbio uno dei più grandi protagonisti di quella straordinaria stagione artistica che a metà degli anni Sessanta ha introdotto nuovi parametri linguistici e capovolto tutti gli schemi interpretativi, è stato l'artista che più di altri ha condotto, con dura radicalità e limpida coerenza, le più azzardate avventure linguistiche, incidendo profondamente in tutta la successiva scena creativa. Come non accennare all'Orgien Mysterien Theater, come non soffermarsi sugli approdi performativi, come non richiamare lo spessore filosofico che sottintende questa pratica linguistica, come non cogliere la complessa connessione con la gestualità pittorica. Appare assolutamente evidente che ogni opportunità d'accostarsi alla poetica di Hermann Nitsch è condizionata dalla definizione dell'intera cornice teorica rappresentata dall'OMT, l'ideale wagneriano di Opera Totale, dove confluiscono le varie creatività e i loro rispettivi linguaggi dove azione e pensiero coincidono, dove l'arte svapora nella filosofia e il suo sguardo si acceca nell'irripetibilità dell'attimo. L'OMT è un compendio di pensieri, azioni, linguaggi che rincorrono il tempo assoluto e ne raccolgono frammenti, spezzoni, tracce, magiche reliquie che solo un'accurata e profonda liturgia sa riconoscere. In questo caso, l'azione, il gesto, la perfor-

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005
© Hermann Nitsch, foto: Archiv Cibulka/Frey

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005
© Hermann Nitsch, foto: Archiv Cibulka/Frey

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005
© Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

performance are not ends in themselves, nor do they represent an additional language, for they are the most direct and effective instruments of expression that bear witness to the complexity of philosophical poetry. This can be grasped by modelling the emotive event, accelerating on the magic of surprise and on the emotion of involvement. In OMT, all fields of energy are prompted by sudden outbursts of enthusiasm that overstep the apportioned roles and subvert the order of play: this turns the spectator into an actor, and the work lengthens out and swells, absorbing places, people, and objects, presenting new voices and new gestures. Order is balanced on the edge of an uncontrollable emotive randomness, on the brink of a convulsed and explosive creativity, in the entirety of creativity, in the frenzy of all that attempts to capture the unrepeatability of the moment. The risk of an excessive accumulation of vital energy and of its pointless deflagration is attenuated by the definition of a meticulous, watchful, and controlled liturgical process that has the task of tracing out a stable narrative path. This path is not just the result of brilliant literary fabulation, for it also that of profound reflections on the links between philosophy and religion, art and ethics, nature and spirituality. These dichotomies are the foundations of Hermann Nitsch's entire thought and, on a more formal and linguistic level, the grammatical rules on which the liturgical aspect is based. Thus, in the definition of the dramatic plot and in the drafting of the performance roles, like literary and mythological elements, symbolic data all help ignite sudden flashes in the contortions of a thought enveloped in the mists of poetry, while always remaining clear-headed in its philosophical process. On the one hand, there is no relinquishing of the evanescence of an enchanted vision, nor is there obstinacy in the definition of the liturgical rules. Indeed, it is precisely in this disturbing fluctuation of thought that the truth of Hermann Nitsch is to be found. It is a truth born of the mind but conceived by the faith, which has its roots in the bowels of a mer-

mance, non sono fini a se stessi, non rappresentano un linguaggio aggiuntivo, sono gli strumenti espressivi più diretti ed efficaci per testimoniare la complessità di una poesia filosofica. Ciò si può cogliere modellando il dato emozionale, accelerando sull'incanto della sorpresa e sull'emozione del coinvolgimento. Nell'OMT tutti i campi energetici sono sollecitati da improvvise scariche di entusiasmo che travalicano i ruoli e sovvertono l'ordine recitativo; così lo spettatore diviene attore, l'opera si estende e si gonfia assorbendo luoghi, personaggi, oggetti, presentando nuove voci e nuovi gesti. Nella totalità creativa, nella frenesia del tutto di afferrare l'irripetibilità dell'istante, l'ordine è in bilico sull'orlo di una casualità emotiva incontrollabile, sul bordo del baratro di una creatività convulsa ed esplosiva. Il rischio per un eccessivo accumulo di energia vitale e per una sua inutile deflagrazione, è attenuato dalla definizione di un rigoroso, attento, controllato processo liturgico che ha il compito di tracciare un percorso narrativo stabile. Un percorso che non è il frutto solo di una brillante fabulazione letteraria, ma anche l'esito di una profonda riflessione sulle connessioni fra filosofia e religione, fra arte e etica, fra natura e spiritualità. Tali dicotomie rappresentano la struttura portante dell'intero pensiero di Hermann Nitsch e, su un piano più formale e linguistico, i riferimenti grammaticali su cui si articola l'aspetto liturgico. Così, nella definizione della partitura recitativa e nella stesura dei ruoli performativi, i dati simbolici, come gli elementi letterari e mitologici, concorrono ad accendere improvvisi bagliori sulle contorsioni di un pensiero avvolto nelle nebbie della poesia ma allo stesso tempo lucido nel suo procedere filosofico. Da un lato, non vi è rinuncia all'evanescenza di una visionarietà incantevole, dall'altro lato, non vi è accanimento nella definizione delle regole liturgiche. Anzi, è proprio in questa inquietante oscillazione del pensiero che si colloca la verità di Hermann Nitsch, una verità partorita dalla ragione ma generata dalla fede, che affonda le proprie radici nelle viscere di una naturalità spietatamente ed eroti-

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Archiv Cibulka/Frey

cilessly and erotically corporal naturalness. Even so, it does manage to raise its eyes to view the clearest transparencies of a silent and remote spirituality. A truth that touches the heart of art, skimming its ethical significance and murmuring its freedom and its political consequences. And it is here that also the "wreckage" of "theatre actions" acquire a value that is far more consistent than that of a mere assertion. These are not just objects that maintain the traces of their use in the ritual of art, and they are not just the fragments of a performative singularity that has by now been compromised. The component of evidence certainly has its own precise function and its own definitive role in these "wrecks" but, in this case, these objects have a far more complex weight as signifiers and they are elevated to the level of reliquary images and to the sacredness of an object that has taken part in the miracle of art. Not just witnesses but actors in the liturgy that has seen the incident of natural creativity come about, objects that conserve its mystery and bear its impressions, preserving the vision of an encounter that is now irremediably dissipated. It is precisely this present participation of theirs in the ritual action of art and the fact that they are there as accomplices, which confers upon these wrecks a sort of suspended sanctity that can be perceived in the symbolism of blood and in the enigma of the body.

Only by bearing in mind the complex philosophical modulations that Hermann Nitsch traces out in his OMT can one venture to put forward some suggestions to interpret his pictorial achievements. Here too, especially in his first works in the sixties through to the mid-seventies, the testimonial connections between performance and the pictorial instrument was abundantly clear. The blood and the wine mix together in the pigment, sliding down the canvas or splashing across it, in other words creating a work that captures the gesture of a long-forgotten action, withholding the impression of a distant moment. It almost seems that the scenic setting of the picture turns into a sort of

camente corporale ma che sa anche alzare lo sguardo nelle più lucide trasparenze di una spiritualità silenziosa e appartata. Una verità che tocca il cuore dell'arte, che accarezza il suo significato etico, che ne sussurra la sua libertà e le sue conseguenze politiche. Ecco allora che anche i "relitti" delle 'azioni teatrali' assumono un valore ben più consistente rispetto a quello di semplice testimonianza; non si tratta solo di oggetti che conservano le tracce di un loro uso nel rituale artistico, non sono solo i frammenti di un'unicità performativa ormai compromessa. Certamente nei "relitti" la componente di testimonianza ha una sua precisa funzione e un suo definitivo ruolo ma, in questo caso, tali oggetti sono investiti di un peso significante molto più complesso, sono assunti a immagine reliquiale, a santità di un oggetto che ha partecipato al miracolo dell'arte. Non solo testimoni ma attori di una liturgia che ha visto avverarsi l'attimo della creatività naturale, oggetti che ne conservano il mistero, ne trattengono le impronte, che custodiscono lo sguardo di un incontro ormai irrimediabilmente dissolto. Proprio questa loro presente partecipazione all'azione rituale dell'arte, questo loro esserci, questa loro partecipazione complice, conferisce ai relitti una sorta di sospesa sacralità che s'intuisce nella simbologia del sangue e nell'enigma del corpo.

Solo tenendo presente la complessa declinazione filosofica che Hermann Nitsch traccia nel suo OMT è possibile azzardare alcune tracce interpretative sui suoi esiti pittorici. Anche in questo caso, soprattutto nelle sue prime opere negli anni Sessanta e fino alla metà degli anni Settanta, il rapporto di connessione testimoniale fra azione performativa e strumento pittorico, era assolutamente evidente. Il sangue e il vino si mescolavano al pigmento, scivolando sulla tela o schizzandoci sopra, tracciando cioè un'opera intenta a fissare il gesto di un'azione ormai dimenticata, capace di trattenere l'impronta di un attimo ormai lontano. Sembra quasi che lo spazio scenico del quadro si risolva in una sorta di relitto, di luogo simbolico ove la messa in scena

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

wreck, a symbolic place where the staging of the work has completed its action and left its trace. However, while this would be a short-sighted interpretation for the reliquary objects, it is even more inadequate when applied to the paintings. In this case, it is not just because the testimonial element is less convincing but also because the pictorial space of the painting inevitably adds its own original and independent coefficients of interpretation. The documentary aspect is not a decisive element of Hermann Nitsch's poetics, for there is no object, painting or garment that can be translated exclusively into mere evidence, and each work absorbs the sanctity of action, preserving its faith and inner energy. Even in the coldest instruments of documentation, such as photography and video, Hermann Nitsch makes use of the vastness of their emotional impact to eradicate the superficiality of representation from the image, and thus defuse its narrative immediacy. Unlike what happens in almost the entire world of performance, in which the work never betrays its own role as a witness, in Hermann Nitsch - and in Gilbert & George, with the same artistic intention though with completely different results - the work comes to life through the uniqueness and singularity of its action. At the same time, however, it develops its own dramatic personality, which puts it on another level and allows it to ascend to the Altar of Icons. It should be pointed out that, here too, we are faced not just with an exceptional and sophisticated linguistic process. The expressive value of the work is not a compositional strategy that goes beyond its apparently documentary role, for it reveals OMT's clearly expressed desire, in which the voices of the individual works are not silenced, but in which everything lives in the liturgy that makes the chorus of distinctiveness truly harmonic. It is clear how this perspective, which is clear in all the forms of Hermann Nitsch's work, is even clearer in his paintings and drawings. Hermann Nitsch's painting is certainly the offspring of a rite of performance, and it is clearly linked to the theatricality of action. It is the result of a

dell'opera ha compiuto la sua azione e ha lasciato la sua traccia. Però, se tutto ciò rappresenta una lettura riduttiva già per gli oggetti reliquiali, ciò risulta ancora più inadeguato se applicato all'opera pittorica. Non solo perché, in questo caso, l'elemento testimoniale è meno convincente ma anche perché lo spazio pittorico del quadro aggiunge inevitabilmente dei propri, originali ed autonomi, coefficienti interpretativi. L'aspetto documentario non rappresenta un elemento determinante nella poetica di Hermann Nitsch, non vi è oggetto, quadro, indumento che possa tradursi esclusivamente in un dato di semplice testimonianza, ogni opera assorbe la santità dell'azione, ne conserva la fede, l'energia interiore. Anche nei più freddi strumenti di documentazione, come la fotografia e il video, Hermann Nitsch sfrutta la vastità dell'impatto emotivo per scardinare dall'immagine la superficialità della rappresentazione e disinnescare, così, l'immediatezza narrativa. A differenza di quanto avviene in quasi tutto l'orizzonte performativo, dove l'opera non tradisce mai il proprio ruolo testimoniale, in Hermann Nitsch, e con esiti formali completamente diversi ma con la stessa volontà poetica in Gilbert & George, l'opera respira l'unicità e irripetibilità dell'azione ma, nel contempo, sviluppa una propria personalità recitativa che la pone su un altro piano, che le consente di salire sull'altare delle Icone. Anche in questo caso, è bene sottolinearlo, non si tratta solo di un singolare e raffinato processo linguistico, non è una strategia compositiva, il valore significante dell'opera, che ampiamente trascende l'apparente ruolo documentario, è la precisa volontà espressa nell'OMT dove non si annulla la voce delle singole opere ma tutto vive nella liturgia che rende armonico il coro delle particolarità. E' evidente come tale prospettiva, di per sé chiara in tutte le espressioni dell'opera di Hermann Nitsch, sia ancora più palese nel linguaggio pittorico e nel disegno. La pittura di Hermann Nitsch è certamente figlia del rituale performativo, è ovviamente connessa alla teatralità dell'azione, è il frutto dell'irripetibilità del gesto; tutto questo processo pit-

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

gesture that cannot be repeated, and the entire painting process is steeped in behavioural events. And yet the practice of painting is not spurned, there is no submission to chromatic expressiveness, and no abandonment of the scenic space of the picture. The same gestural character of performance acquires a more complicated and sophisticated dramatic tone, in which complicity of methods with the frenetic dances of Jackson Pollock's drippings can be deceived by intuition. The same can be said with the opaque spirituality of Yves Klein's monochromes, with the violent expressiveness of Emilio Vedova's first Plurimi or Antoni Tàpies's textural symbolism. They are all painters, and intensely so, and even though they start out from very distant intellectual horizons on their way towards different shores, they have never concealed their common language and their shared intensity of expression. Even though he inserts the entire mechanism of painting within the all-encompassing frame of OMT, Hermann Nitsch has never wished to abandon the surges of interpretation, the emotional tremors, and the visionary fantasies of painting. His painting is dense, and the physicality of the pigment mingles chromatic symbolism with rich thrusts of matter: on the one hand there are sanguine reds, lenten violets, sinful blacks and natural greens, while on the other there is a supple and full-bodied materiality in which his fingerprints and hand prints remain, and his actions congeal on the surface. The painting thus becomes the theatre of an elegant narration that takes place between the flamboyant atmospheres of an intense use of colour and the potholes or jerks of bituminous materiality. On the one hand, there is his fascination for a poetic symbolism that ignites the most secret emotions, and on the other the disfigured body of a work that reveals all its lacerations, fractures and clots. These large canvases are of an absolute visionariness. They have mislaid any form of representation and bear no sign of mimicry. They relate the gesture to the voice of pain-

torico è intriso di accadimenti comportamentali. Eppure, non vi è rinuncia alla pratica della pittura, non c'è sottomissione dell'espressività cromatica, non c'è abbandono dello spazio scenico del quadro. La stessa gestualità dell'azione performativa assume un più complesso e sofisticato tono recitativo, dove s'intuiscono le complicità linguistiche con le danze frenetiche del dripping di Jackson Pollock o con la spiritualità opaca dei monocromi di Yves Klein, con la violenta espressività dei primi 'Plurimi' di Emilio Vedova o con la simbologia materica di Antoni Tapies. Tutti pittori, intensamente 'pittori' che, pur muovendo da orizzonti intellettuali molto distanti e rincorrendo approdi diversi, non hanno mai nascosto un comune linguaggio e una comune intensità espressiva. Anche Hermann Nitsch, pur inserendo l'intero meccanismo pittorico all'interno della cornice totalizzante dell'OMT, non ha mai voluto rinunciare agli scatti interpretativi, ai sussulti emozionali, alle visionarie fantasie della pittura. La sua è una pittura densa, dove la fisicità del pigmento confonde la simbologia cromatica con i pastosi affondi materici: da un lato i rossi sanguigni, i viola quaresimali, i neri peccaminosi, i verdi naturali; dall'altro lato, una materialità corposa, malleabile, dove permangono le impronte delle dita, delle mani, dove il gesto si congela sulla superficie. Il quadro diviene così teatro di una 'elegante' narrazione svolta fra le suggestioni scenografiche di un intenso cromatismo e gli inciampi o i sobbalzi di una materialità bituminosa. Da un lato l'incanto per una simbologia poetica che accende le emozioni più segrete, dall'altro lato, il corpo martoriato dell'opera che esibisce le sue lacerazioni, le sue fratture, i suoi grumi. Grandi tele di un'assoluta visionarietà che hanno smarrito ogni rappresentatività, che non sorridono ad alcun mimetismo, tele che raccontano il gesto con la voce della pittura, che lasciano affiorare l'immagine incompleta di un'azione fissata nel frammento di un'impronta. Sono opere in cui si confrontano: leggerezza poetica e rigore concettuale, fantasia crea-

Hermann Nitsch, 122. Aktion, Burgtheater Wien, 2005 © Hermann Nitsch, foto: Georg Soulek

ting, letting the incomplete image of an action captured in the fragment of an impression rise up to the surface. They are works in which poetical levity and conceptual precision, creative advocacy and liturgical grammar, chromatic abandonment and material coarseness all confront one another. But they are works that never forget their own personality or their own role.

A similar interpretational analysis is possible when one examines the drawing, if the symbolic emotion of colour is replaced by the stunning centrality of the image and the viscosity of the material is combined with the obsessive lack of line. Also in Hermann Nitsch's drawing one can perceive the compositional plot that binds the performance level and the actual result, the theatricality of the action and the scenic design. In this case, however, the emphasis on the spiral of language is even greater. While the impasto and the chromatic violence of his painting maintains an apparently direct link to his action, this bond reveals even greater turbulence in his drawing, and can be recognised in more indirect forms, such as in the obsession of the stroke or in the arabesques of the symbolic image. In other words, his drawing more clearly reveals the "added value" of the sacredness of the image that projects it into the dimension of the icon, and of an absolute figure in which significance goes beyond representation to express its own secret miracle.

Hermann Nitsch's art is an electrifying emotional whirlwind, a madcap swarm of sensations that throng together and chase each other, dragging every image, sensation and thought into their own vortex. It is a profound art and one that is steeped in philosophy and shrouded in poetry, hurled headlong into action and suspended in thought. It is a total art in which any critical interpretation falls to pieces in the specificity of its forms, and any particular view is blinded by the universality of the work.

tiva e grammatica liturgica, abbandono cromatico e ruvidità materia; sono opere che però non dimenticano mai la propria personalità e il proprio ruolo.

Un analogo percorso interpretativo è possibile, affrontando il tema del disegno se: all'emozione simbolica del colore si sostituisce la sorprendente centralità dell'immagine e alla viscosità della materia si sovrappone l'ossessiva insistenza della linea. Anche nel disegno di Hermann Nitsch è possibile scorgere l'intreccio compositivo che lega il piano performativo e l'esito formale, la teatralità dell'azione e la progettualità scenografica; in questo caso, però, l'accento è posto ancor più profondamente nella spirale del linguaggio. Se l'impasto pittorico e la violenza cromatica mantenevano comunque un legame apparentemente diretto con l'azione, nel disegno tale legame presenta maggiori turbolenze ed è riconoscibile in forme più indirette, come nella maniacalità del tratto o nell'arabesco dell'immagine simbolica. Nel disegno cioè risulta più evidente quel 'valore aggiunto' di sacralità dell'immagine che la proietta nella dimensione dell'icona, di una figura assoluta dove il significato esula dal piano narrativo, trascende la rappresentazione, per esprimere il proprio, segreto, miracolo.

L'arte di Hermann Nitsch è un'elettrizzante tempesta emotiva, un folle ingorgo di sensazioni che s'accavallano e si rincorrono trascinando nel proprio vortice ogni immagine, sensazione, pensiero. E' un'arte profonda, impregnata di filosofia e avvolta nella poesia, precipitata nell'azione e sospesa nel pensiero, un'arte totale in cui ogni lettura critica si frantuma nella specificità dei linguaggi e ogni sguardo particolare è accecato dalla globalità dell'opera.

Hermann Nitsch. Ode to the Intensity of Life
by Beatrice Benedetti

Danilo Eccher warned me: "It's no easy task getting Hermann Nitsch to talk."

And he was right. Nitsch's self-effacing temperament is expressed through writing, whistling, or even through a glance. As well of course as through his artistic actions.

But of course Eccher has known the father of Viennese Aktionismus for a long time. The director of MACRO had already paid homage to Nitsch in 1991 at Galleria Civica in Trento, which was under his management at the time.

Even so, expert reporters will tell you that the degree to which an interviewee will open up depends on the feeling that is created during the first few moments of the conversation. Luckily, this reassuring Santa Claus look-alike, who in actual fact is truly profound, let himself be looked through, with the generosity of a philosopher responding to his inquisitive disciple.

B.B.: The Orgien Mysterien Theater [OTM - the "theatre of orgies and mysteries"] - in other words, Nitsch's complete works - contains a sort of oxymoron. Boundless orgies and Dionysian frenzy exist alongside mystery, and the unknowable metaphysics of a world that man has always attempted to understand. Is Hermann Nitsch's art an attempt to have two conflicting principles coexist?

H.N.: You can't say they are diametrically opposed. They are just different. An orgy is a mystery. It's the mystery of another religion. A cult that says "yes" to life and reveals the original principles of nature. There's no conflict between orgy and mystery - they're just different aspects. An orgy has a discipline of its own, which distinguishes it from its popular meaning of frenzy, which is something I've never been inte-

Hermann Nitsch. L'inno all'intensità della vita
di Beatrice Benedetti

Mi aveva avvertito Danilo Eccher : "Non è facile far parlare Hermann Nitsch".

E aveva ragione. Il temperamento schivo di Nitsch si esprime scrivendo, fischiettando o in un suo sguardo. Oltre naturalmente al suo fare artistico.

D'altra parte Eccher conosce da tempo il padre dell'Azionismo Viennese. Il Direttore del Macro aveva omaggiato Nitsch già nel 1991 alla Galleria Civica di Trento, allora sotto la sua direzione.

Tuttavia - affermano i cronisti esperti - il grado di apertura del soggetto intervistato dipende dal feeling instaurato nei primi istanti del colloquio. Per fortuna quel rassicurante sosia di Santa Claus, in realtà profondo come un abisso, si è lasciato intravedere attraverso, con la generosità di un filosofo che risponde al suo curioso discepolo.

B.B.: Il Teatro delle Orge e dei Misteri (OTM) - ovvero l'opera omnia nitschiana - racchiude in sé una sorta di ossimoro. L'orgia smisurata, la sfrenatezza dionisiaca convive con il mistero, l'inconoscibile metafisico del mondo che da sempre l'uomo tenta di comprendere. L'arte di Hermann Nitsch è un tentativo di far convivere due principi opposti?

H.N.: Non si può dire che siano aspetti antitetici. Diversi piuttosto. L'orgia è un mistero. E' il mistero di un'altra religione. Un culto che dice "sì" alla vita e mostra i principi primi della natura. Non c'è conflitto tra orgia e mistero, sono solo aspetti differenti. L'orgia ha una sua disciplina, che la distingue dalla sua accezione popolare di sfrenatezza, alla quale non sono mai stato interessato. Il culto orgiastico ellenistico vede l'Immanente e il Trascendente in contatto tra loro. Questo è il mistero come era concepito dagli antichi greci e nel Medioevo. Allo

rested in. In the Hellenistic orgiastic cult, the Immanent and the Transcendent are in contact with each other. This is mystery as it was viewed by the Ancient Greeks and in the Middle Ages. In the same way, I believe that the Transcendent is all around us, in nature. We can listen to the Transcendent in every place that surrounds us.

B.B.: Mystic and mythological influences certainly play a key role in your artistic production. In the theoretical writings that have underpinned your production ever since you first started out, you state that "I used the word and the spoken language in my drama experiments. […] My endeavours were mainly designed to link up the linguistic and sensorial values of language […] with its specifically dramatic essence."]* The word has immense potential. But at a certain point Nitsch did without it.

H.N.: When I read a poem by Goethe or D'Annunzio, what made the greatest impression on me were the sensations expressed by the words. In those texts, it's clear how the word is a symbol of the impression received by the senses. At a certain point, however, I felt that the sym-

** Hermann Nitsch 1960 - 1987, catalogue by Rudi Fuchs, Editing Giuseppe Morra, Diego Aragona Pignatelli Cortez Museum, pages 31-33.*

stesso modo io credo che il Trascendente sia attorno a noi, nella natura. Noi possiamo ascoltare il Trascendente in ogni posto che ci circonda.

B.B.: Chiaramente le influenze mistiche e mitologiche hanno un ruolo centrale nella sua produzione artistica. Nell'apparato teorico che fin dagli inizi supporta la sua produzione, lei ha dichiarato "Nei miei esperimenti drammatici mi servivo della parola, del linguaggio parlato. […]I miei sforzi erano soprattutto tesi a collegare i valori linguistici, i valori sensoriali del linguaggio[…]con l'essenza specificatamente drammatica."* La parola ha un potenziale immenso. Ma ad un certo punto Nitsch ne ha fatto a meno.

H.N.: Quando leggevo un poema di Goethe o D'Annunzio, ciò che mi rimaneva più impresso erano le sensazioni espresse dalle parole. In quegli scritti è evidente come la parola sia simbolo dell'impressione dei sensi. Ad un certo punto però il valore simbolico della parola non mi è sembrato più sufficiente per rappresentare la trascendenza o il sangue che scorre, insomma le sensazioni più ineffabili. Da qui nasce la mia volontà di attuare una rivoluzione. Il mio intento era far risorgere l'uso della parola. Non che io non sia interessato ai versi poetici, ma la sensazione viene prima nei miei drammi. Dopo questo passaggio, mi sono reso conto che non c'era più mediazione, tutto è divenuto immediato.

B.B.: Anche le grandi religioni monoteiste occidentali, come l'ebraismo e il cristianesimo, si originano proprio del "Verbo". Prima ancora gli antichi greci definiscono "logos" sia la parola che pensiero stesso. Ma in quale Dio, divinità od Olimpo - se ne esiste uno - crede Hermann Nitsch?

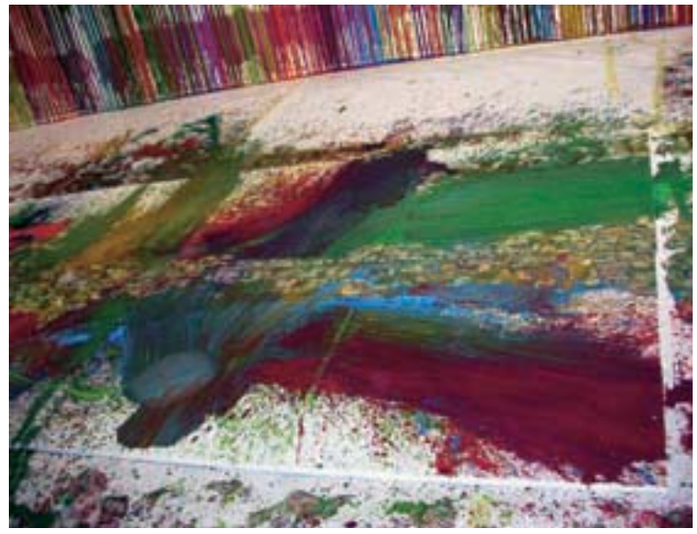
H.N.: La storia della fede in Dio ha radici antichissime. All'inizio il culto era animistico, poi politeistico e monoteistico, poi ancora panteistico. Anche se non è un susseguirsi solo cronologico, ma ciclico. Io sono solito risalire alle origini di ogni cosa, anche del pensiero religio-

* Hermann Nitsch 1960 - 1987, catalogo a cura di Rudi Fuchs, Editing Giuseppe Morra, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortez, pp. 31-33.

bolic value of the word was no longer sufficient to represent the transcendence or the blood that flows - in other words, the most incommunicable of sensations. This is where my desire to bring about a revolution originated. My intention was to resurrect the use of the word. It's not as though I'm not interested in poetic verses, but what comes first in my dramas are the sensations. After this transition, I realised that there was no longer any intermediation, and everything had become instantaneous.

B.B.: Also the great monotheistic religions of the West, like Judaism and Christianity, start out precisely from the "Word". Even earlier, the Ancient Greeks referred to both the word and thought itself as "logos". But in what god, divinity or Olympus - if there is one - does Hermann Nitsch believe?

H.N.: The history of faith in God has the most ancient roots. Initially it was an animistic cult, and then polytheistic and monotheistic, and then pantheistic again. This is not just a chronological, but a cyclical sequence. I normally go back to the origins of all things, even of religious thought. This is probably why I believe in a god that is not that of the Jews or the Muslims, or the Christ of the Catholics. In my vocabulary, even the word "God" no longer exists and has no reason to be there. Everything is God. The Being itself is God. I have not however lost my relationship with transcendence - which the world, on the contrary, has done. I believe in the reality of God. I realise this is a materialistic and radical view. More than a religion, mine is a religious philosophy. On the other hand, all the great philosophical currents are



so. Sarà per questo che credo in un Dio che non coincide con quello specifico degli Ebrei, dei Musulmani o il Cristo dei cattolici. Per me persino il vocabolo "Dio" non esiste più e non ha ragione di essere. Tutto è Dio. L'Essere stesso è Dio. Non ho perso però il rapporto con la trascendenza, come invece ha perso il mondo. Io credo nella realtà di Dio. Mi rendo conto che si tratta di una concezione materialistica e radicale. Più che una religione la mia è una filosofia religiosa. D'altra parte tutte le grandi correnti filosofiche sono delle religioni. Eckhart è un culto in sé.

B.B.: Che peso hanno avuto invece, nella sua opera d'arte totale, movimenti artistici come l'Espressionismo astratto americano o il tachismus europeo, che hanno una radice comune nella ricerca dell'archetipico. Si può dire che abbiano contribuito in parte alla sua ricerca di ciò che nell'uomo è ancestrale, beluino?

H.N.: Io direi che mi appassiona ogni tipo di arte. La musica, la poesia, la drammaturgia. Ho passato la vita ha studiare l'arte, ed è quello che faccio tuttora. Ogni forma d'arte ha influenzato il mio lavoro. Anche Nietzsche e Jung, e torniamo alla filosofia. Naturalmente l'arte informale, il taschismo, l'Action Painting hanno avuto un ruolo preponderante tra le correnti artistiche. Soprattutto perché hanno a che fare con la catarsi che segue l'estasi creativa. Nel mio lavoro la catarsi attraverso i sensi è un momento davvero fondamentale.Questa è un altro aspetto che mi lega all'Antica Grecia e al teatro in particolare. Con l'America ho un rap-

religions. Eckhart is a cult in his own right.

B.B.: How has your work as a whole been influenced by artistic movements such as American abstract expressionism or European tachismus, which have common roots in their search for the archetype? Could it be said that they have partly contributed to your study of what is ancestral and savage in man?

H.N.: I'd say that all forms of art fascinate me. Music, poetry, drama. I've spent my life studying art, and that's what I'm still doing today. Every art form has had its influence on my work. Also Nietzsche and Jung - and here we are back with philosophy. Of all the artistic currents, informal art, tachisme and Action Painting have played the greatest role. Especially because they have to do with the catharsis that follows creative ecstasy. In my work, catharsis through the senses is a truly fundamental moment. This is another aspect that binds me to Ancient Greece and to theatre in particular. I have a very close relationship with America. I've often been there. I put on three performances in New York and one in Cincinnati, which I remember were a great success. I think I was ascribed a certain extra value because I brought something new to the States: sadomasochism and the basic psychic elements, like cruelty in art. American culture absorbs with great interest what is new. As for me, from my time in America I obtained Dada and surrealist influences, as well as those of happenings and psychoanalysis. The Americans keep a close eye on my work - there's great freedom of thought. But I also take from tradition and history, of which - for obvious reasons - there is less

porto molto stretto. Ci sono stato spesso. Ho realizzato tre performance a New York e una a Cincinnati di cui ricordo un gran successo. Credo mi sia stato attribuito un plusvalore perché ho portato in Usa qualcosa di nuovo: il sadomasochismo, gli elementi psichici basilari, come la crudeltà nell'arte. La cultura americana accoglie con interesse il nuovo. Da parte mia, ho tratto dalle esperienze made in Usa influenze dadaiste, surrealiste, oltre alla psicoanalisi e all'happening. Gli americani seguono molto il mio lavoro, c'è grande libertà nel pensiero. Ma io mi nutro anche di tradizioni, di storia, di cui per ovvie ragioni la cultura americana è meno ricca rispetto ad Europa, Asia e Africa.

B.B.: Le autorità, sia ecclesiastiche che laiche, hanno osteggiato, all'inizio, il suo lavoro. Si è dovuto difendere dalle accuse di blasfemia, oltraggio al pudore, pornografia, che le sono costate un periodo da esule con serie difficoltà economiche. Nel maggio di quest'anno (2007) la "sua" Austria le ha dedicato un Museo a Mistelbach. Cosa prova oggi, ripensando a quei giorni travagliati?

Il vero sogno per me era vivere a Prinzendorf con i miei genitori e la famiglia. Ho realizzato qui numerosi eventi e performance. Il Museo di Mistelbach è stato un vero miracolo. Devo ringraziare il Governatore che per primo ha voluto lo spazio. Ho prestato con la gioia nel cuore le opere esposte. Il passato travagliato non mi tormenta più. E' passato. D'altra parte non è neppure una storia così nuova che gli artisti siano perseguitati delle autorità o dalla polizia.

in America than in Europe, Asia and Africa.

B.B.: Initially, your work was attacked by both the ecclesiastic and the secular authorities. You had to defend yourself against accusations of blasphemy, outrages to public decency, and pornography, which forced you into exile for a time, and created serious economic difficulties. In May this year (2007), "your" Austria dedicated a museum to you in Mistelbach. How do you feel today when you think back over those troubled times?

My real dream was to live in Prinzendorf with my parents and family. I've put on plenty of events and performances here. The Mistelbach museum was a real miracle and I'm grateful to the governor, who was the first to want it. My heart was filled with joy when I lent the works on show. My troubled past no longer torments me. It's over and done with. On the other hand, there's nothing all that new about artists being persecuted by the authorities or the police.

B.B.: One need only think of present-day China. It must also be said that the hostility of the State and Church towards artists is often due to the prophetic attributes that art confers upon those who dedicate their lives to it. Coming to the subject of the role of the artist, Nitsch: you who have been seen as a high priest of art and as an alchemist, do you believe in the idea of the prophet-artist?

H.N.: Art is always very close to religion. The artist is like a priest, since his role as a ministrant is no different. He enters into contact with the Essence. Possibly because, like me, the artist lives life intensely, while today most people are as afraid of life as they are of death. They talk only of foods that are good or bad for you, and about health consciousness, without really living intensely. There's too much concern about not wearing oneself out, but people die a little bit every day. I believe in intensity - and by that I don't mean some endless carnival. On the contrary, I find this overgrown bandwagon rather ridiculous. You can't preserve yourself for ever, nor can you live in perfect freedom. Not even

B.B.: Basta pensare alla Cina contemporanea. E' anche vero che l'ostilità verso gli artisti da parte di Stato e Chiesa spesso è dovuta alla dote di preconizzatore che l'arte conferisce a chi le dedica la vita. Venendo al ruolo che un artista può ricoprire, Nitsch, che ha vestito i panni di sacerdote dell'arte e alchimista, crede nel mito di artista-vate?

H.N.: L'arte è sempre molto vicina alla religione. L'artista è come un prete. Il suo ruolo di celebrante non è differente. Entra in contatto con l'Essenza. Forse perché, come me, l'artista vive con intensità la vita. Mentre oggi, la maggior parte delle persone ha paura della vita quanto teme della morte. Si parla solo di cibi che fanno bene o male, di salutismo, e non si vive veramente con intensità. Ci si preoccupa con troppa attenzione di non consumarsi, ma la gente muore un po' ogni giorno. Io credo nell'intensità, che non vuol dire un eterno carnevale. Anzi trovo questo carrozzone ipertrofico un po' ridicolo. Non si può preservarsi per sempre. Né vivere nella completa libertà. Nemmeno dal dolore. Io non credo nella libertà. Sono d'accordo con le parole di Faust: "Bisogna combattere per la libertà". Quindi la libertà illimitata non esiste.

B.B.: Continuando a parlare di premonizioni, i suoi "Disegni di architettura" rappresentano la trascrizione di un presagio: la mappa di un mondo futuribile sotto la superficie terrestre. Un mondo che ospita gli ultimi superstiti di disastri ambientali che hanno reso l'aria e l'ambiente soprastante invivibili. Tutto ciò ha il valore di un monito per l'umanità odierna o raffigura una reale ipotesi di uno dei tanti possibili mondi a venire?

H.N.: Se guardiamo il cielo, magari in una notte limpida, vediamo così tanti pianeti e stelle che non possiamo pensare che il nostro mondo sia chiuso. La cosmografia ci conferma che la Terra è soltanto un puntino infinitesimale, come una molecola. Nell'universo ci sono altri mondi possibile che l'uomo potrà forse colonizzare. La mia è sol-

freedom from pain. I don't believe in freedom. I agree with Faust when he says "We must fight for freedom". So unlimited freedom does not exist.

B.B.: Again on the subject of premonitions, your "Architectural Drawings" are the transcription of an omen: the map of a possible future world under the surface of the earth. A world that is home to the last survivors of environmental disasters that have rendered uninhabitable the air and the environment. Is all this a warning for present-day humanity or does it portray a real hypothesis of one of the many possible worlds of the future?

H.N.: If we look up at the sky on a starry night, we can see so many planets and stars that we just can't imagine that our own world is closed. Cosmography tells us that the Earth is no more than a tiny dot, a molecule. In the universe there are other possible worlds that man may colonise one day. This is just a supposition of mine but the universe does contain infinite numbers of possible worlds.

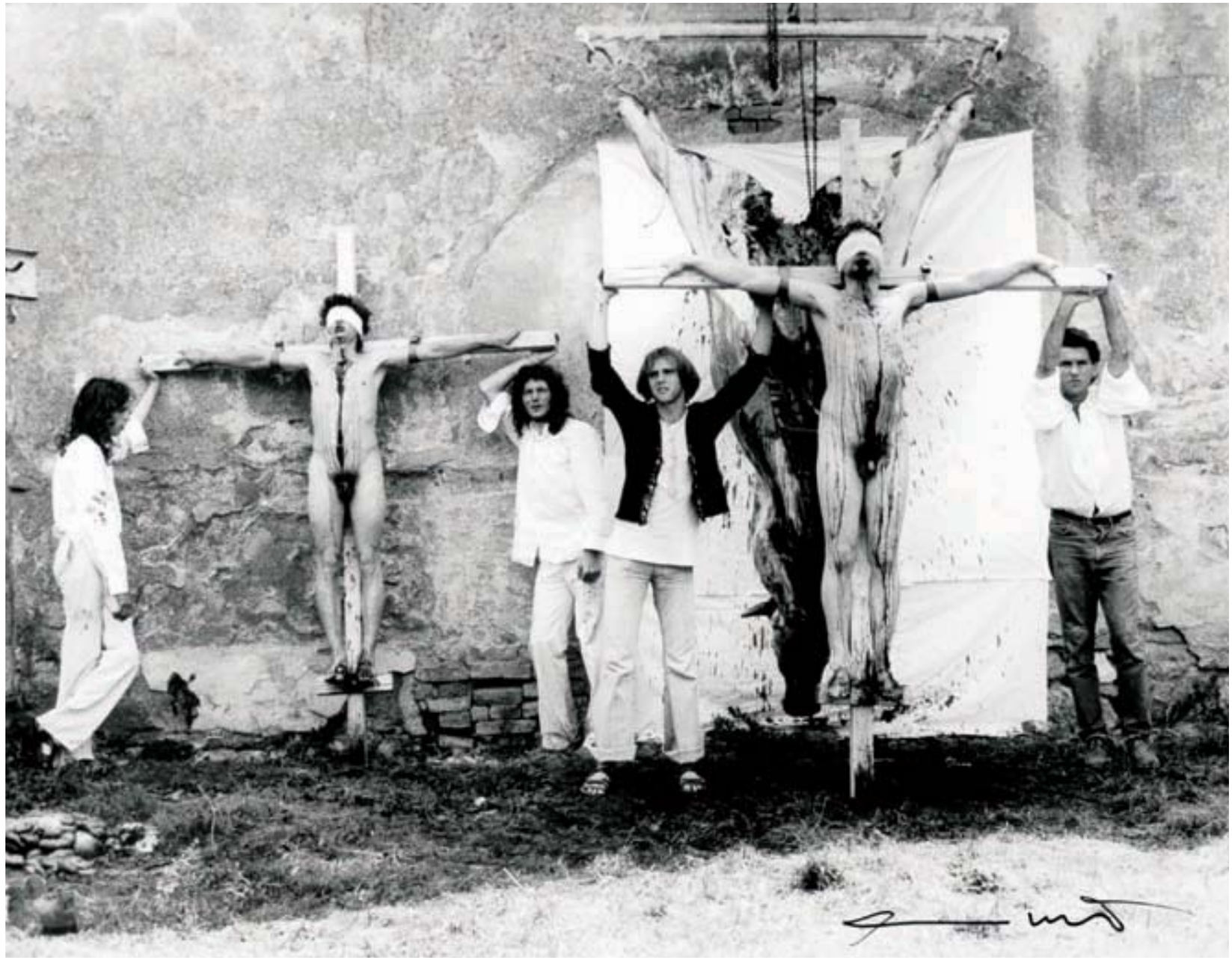
B.B.: Talking about the future, how you imagine that of the next generations?

H.N.: My future is eternity. Things such as living beings are apparently finite, which means they have a beginning and an end. If however we think of our parents and of how we are part of them and of our ancestors, all the way back through the mists of time, and that we ourselves will be our own children, the earth, and the trees that grow up, we cannot but have an eternal and immanency-oriented concept of the Being. We learn this from pre-Socratic philosophy: "panta rei" - everything changes - as Heraclitus tells us. You don't need to believe in metempsychosis or in the reincarnation of the dead. The issue just doesn't arise if we think of ourselves as being all things. There are so many beautiful things that take place in a single moment in the world. I prefer to live. Intensely.

tanto un'ipotesi. Ma l'universo ne offre infinite altre possibili.

B.B.: A proposito di futuro, quale avvenire immagina per le prossime generazioni?

H.N.: Il mio futuro è l'eternità. Apparentemente le cose, come gli esseri viventi sono finiti, hanno cioè un inizio e una fine. Se però pensiamo ai nostri genitori, a come noi siamo parte di loro e dei nostri avi, fino alla notte dei tempi e che saremo i nostri figli, la terra, gli alberi che nasceranno, non possiamo che avere una concezione immanentistica ed eterna dell'Essere. Questo ci insegna la filosofia presocratica: "panta rei", tutto scorre, come tramanda Eraclito. Non è necessario credere nella metempsicosi o nella reincarnazione dei defunti. La questione non si pone se si pensa che ognuno di noi è ogni cosa. Ci sono tante belle cose che accadono in un momento nel mondo. Io preferisco vivere. Intensamente.



Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin

Action Painting
by Hermann Nitsch

After the Second World War there arose a type of painting that had no intention of representing anything or reproducing anything that was already available in nature, and yet concrete processes did take place within the structure of the painting on the canvas. These processes, or their consequences, were then put on display. Colour was not viewed in terms of tones, but as a concrete substance, as a paste or a fluid that was smeared or poured on. The end results were influenced by the gestures and movements of hands and arms, there were scribbles, and substances and fluids were poured on, and colours sprayed, hurled and splashed onto the canvas. The visibility of the action was not an essential aspect of this art, for many painters made their own works in a state of excitement, when they were consciously out of their minds in terms of their senses. The observer who reacts positively can sense the excitement of the production process on a formal level. By making the actual processes and their consequences visible, the artist and the observer were compelled towards an intense activity of the senses, during which a new effect was brought about. This could be used on forms, and was implemented by many objects and many processes. The allusion here is to leading towards the effect, extracting a certain partial sphere of the spectrum of perceptible sensations. An elementary feeling of the senses is placed at the service of art. This perception of elementary sensitivity is paradoxically the consequence of an in-depth, broadened, fully aware and conscious understanding of the senses. A thorough understanding of the environment through the senses automatically entails an expansion of consciousness. Informal art makes those values of feeling that can be found just below the threshold of awareness both conscious and useful. It is only through the informal that human beings acquire a level of maturity that enables

La pittura azione
di Hermann Nitsch

Dopo la seconda guerra mondiale nacque una pittura che non voleva rappresentare nulla, che non voleva riprodurre nulla che fosse già a disposizione nella natura; ma all'interno della struttura stessa del quadro sulla tela avvenivano processi concreti: questi processi, o le loro conseguenze, venivano posti in mostra. Il colore non era inteso come tonalità, ma come sostanza concreta, come pasta o come fluido, che andava spalmato versato. Sorsero risultati condizionati dai gesti e dai movimenti delle braccia e delle mani, si scarabocchiava e si rovesciava sostanze, fluidi, colori venivano spruzzati, scagliati, versati sulla tela. La visibilità dell'azione non era un aspetto essenziale di questa arte, poiché molti pittori realizzavano le proprie opere in uno stato di eccitazione e di uscita da sé effettivamente sentito (a livello sensibile). Lo spettatore che reagisce positivamente può cogliere formalmente l'eccitazione del processo di produzione. Il rendere visibili i processi concreti e le loro conseguenze spingeva l'autore e lo spettatore ad un'attività sensitiva intensa, nel corso della quale si fa uso di un effetto nuovo, utilizzabile per la forma, messo in atto da molti oggetti e dal molti processi. Si allude al portare all'effetto, all'estrarre un determinato ambito parziale dello spettro delle sensazioni sensibili. Un sentimento sensibile elementare viene reso utile per l'arte. Questa percezione della sensibilità elementare è paradossalmente la conseguenza di una comprensione sensibile approfondita, allargata, sensibilizzata e cosciente. Un'approfondita comprensione sensibile dell'ambiente porta con sé automaticamente un allargamento della coscienza. Attraverso l'arte informale diventano coscienti e utilizzabili per la forma quei valori del sentire che si trovano appena alla soglia della coscienza. Soltanto attraverso l'informale l'umano è diventato maturo per accettare coscientemente una parte del sensibile, quella parte che

them to consciously accept part of the perceptible world. This is the part that was previously registered only in a subliminal manner, but that could nevertheless be evoked by associations of various types, through dreams, memory, poetry and myth. The intensity of perceptible feeling of linguistic images, which is provoked by the word, is an important part of poetic creativity and lyricism. The subliminal values of feeling become conscious through form, reaching another form of recording. This ulterior recording of what was first registered only at the subliminal level becomes an aesthetic event, and thus form. What arose was an art that focused directly on the deepest levels of the psyche, and even acted as its sounding board. Emotions are transformed into art. The concept of tachisme was applied to these endeavours that were aimed at just about the whole world, while at the same time moving closer to each other - even though, as one might expect, they adopted the widest range of nuances. Since we are at some remove from tachisme and from the development of all informal art, and since we are confronted by the consequences of tachisme, which today is viewed in a different light, right now we are beginning to have an overall view and we can see that the painters of that current were mainly brought together by that thrust into the "animal kingdom", which was so shamefully denied them. They are all bound together by a lively interest in their own sensitivity and impulsiveness and in the reality of their inner selves. All of them unconsciously turned to the external world and made it conscious in formal terms. While the first informal products of tachisme were still part of the invasion of deflected sensitivity within the compositional schemes of the old style of painting, later on this formal limitation, which was inherent in tradition, was increasingly shattered and pushed to one side. It increasingly became an essential excitation of the senses that, like a seismograph, records itself. What emerged was delight in the actual dynamic-destructive event. Paintings were torn apart and destroyed. The intention was to explode

precedentemente veniva registrata soltanto in modo subliminale, ma che tuttavia poteva essere richiamata con associazioni di vario tipo, attraverso il sogno, la memoria, la poesia e il mito. L'intensità del sentire sensibile delle immagini linguistiche, provocata dalla parola, è una parte importante del poetico (della lirica). I valori subliminali del sentire diventano coscienti attraverso al forma, accedono ad un'ulteriore registrazione. Questa registrazione ulteriore di ciò che dapprima veniva registrato soltanto a livello subliminale diventa avvenimento estetico, diventa forma. Nacque un'arte che si interessava direttamente ai livelli psichici profondi, che addirittura fungeva da loro altoparlante. Le emozioni si trasformano in arte. A questi sforzi che si rivolgevano pressoché al mondo intero, avvicinandosi contemporaneamente anche se, com'è ovvio, impiegavano le più diverse sfumature, si applica il concetto di tachismo. Proprio adesso, poiché siamo distanti dal tachismo e dallo sviluppo di tutto quanto l'informale, e poiché ci confrontiamo con le conseguenze del tachismo, oggi intese in modo diverso, proprio adesso si inizia ad avere una visione d'insieme e a vedere che i pittori di quella corrente erano soprattutto uniti proprio da quello slancio nel "regno animale" che veniva vergognosamente negato. Essi sono tutti legati da un vivo interesse per la propria sensibilità e impulsività, per la realtà della loro interiorità. Tutti incoscientemente la rivoltarono all'esterno e la resero formalmente cosciente. Mentre i primi prodotti informali tachistici inserivano l'irrompere della sensibilità rimossa ancora all'interno degli schemi compositivi della vecchia pittura, più tardi questa limitazione formale, propria della tradizione, venne sempre più infranta e messa da parte, sempre più divenne essenziale l'eccitazione dei sensi che automaticamente, come un sismografo, registra se stessa. Si fece avanti la gioia per l'evento concreto dinamico-distruttivo. I quadri vennero dilaniati e distrutti. Si voleva far saltare le dimensioni del quadro, le conseguenze del tachismo sembravano farsi osservare isolate. Il divenir-quadro voleva terminare

the dimensions of the painting, and the consequences of tachisme appeared to reveal themselves in isolation. The act of becoming a painting was designed to end in the inebriation of facing reality and concrete fact. Though possibly not even recognised, the innermost demand of tachisme was to be found in the sphere of Dionysian dynamism, in an outburst capable of grasping deep psychic states and giving them consciousness. Excitement, agitation, disinhibition, ecstasy, dissolution and the deepest congestions were all put on stage. A characteristic of tachisme is that it was a dramatic-expressionist form of expression. Action painting required the passing of time, creating a new dimension that moved in the direction of theatre and drama. The figures of informal art required a shift towards theatre, where it found and still finds its ideal place, though in altered conditions, in the diverse phenomenal forms of happenings and, especially, in actionism.

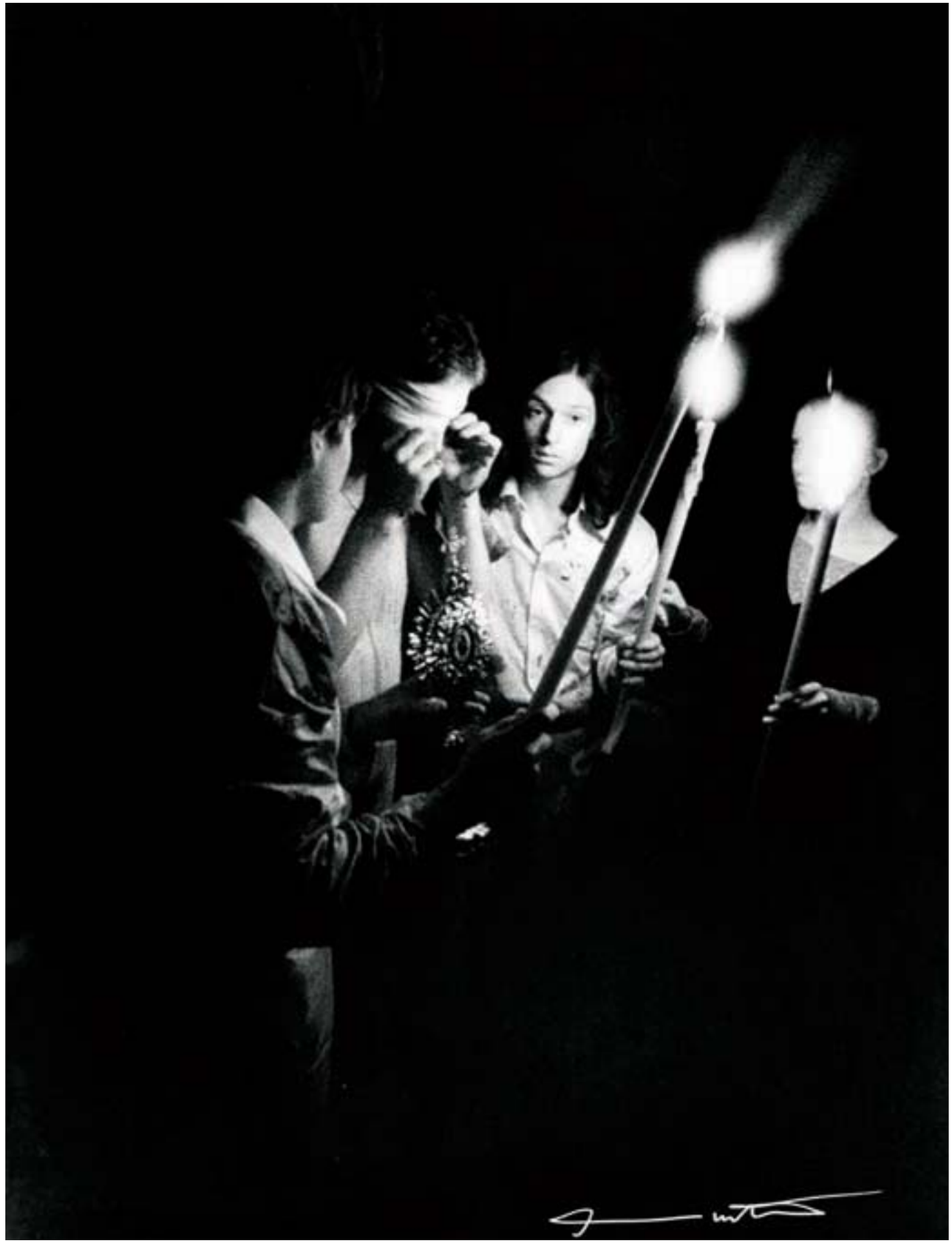
It was when I introduced a relationship with reality into my theatre project that I found myself at one with tachisme, which at the time was going past its period of greatest splendour. I immediately understood this phenomenon in all its consequences, for it was on the same wavelength as the results I had achieved with language, and it was going against the dramatic-dynamic declarations of its own manifesto. I therefore tried to introduce the spraying and splashing of fluids in a more intense and analytical manner. This is how O.M. Theatre painting was developed. It was action painting with a dramatic function that came from its need to progress through time and from its partially ecstatic production processes (I poured exclusively red paint on vertical and horizontal surfaces). I devised this form of painting, in which the spectator is also involved, as a dramatic event within my theatre, rather like a litany that is made manifest through seeing-painting.

nell'ebbrezza di fronte al concreto, di fronte alla realtà. La richiesta più interiore, forse neppur riconosciuta, del tachismo dimorava nel dionisiaco-dinamico, dimorava in uno sfogo capace di afferrare gli stati psichici profondi e renderli coscienti. Dovevano mettersi in scena l'eccitazione, l'agitazione, la disinibizione, l'estasi, lo scioglimento, delle congestioni più profonde. Corrispondeva al carattere del tachismo essere un mezzo espressivo drammatico-espressionista. La pittura-azione richiedeva lo scorrere del tempo, si creò una nuova dimensione che muoveva in direzione dell'avvenimento teatrale, dell'evento drammatico. Alle figure dell'informale è occorsa una svolta verso il teatro, dove trovò e trova il proprio luogo essenziale, in condizioni mutate, nelle molteplici forme fenomeniche dell'happening e soprattutto dell'azionismo.

Proprio all'epoca in cui introdussi nel mio progetto teatrale il rapporto con la realtà mi trovai in sintonia con il tachismo, che proprio allora stava superando il suo periodo di massimo splendore. Compresi subito questo fenomeno in tutte le sue conseguenze, poiché si accordava con i risultati che avevo ottenuto dal linguaggio e andava incontro alle dichiarazioni programmatiche drammatico-dinamiche. Cercai allora di praticare in modo più intenso e analitico il versare, lo spruzzare e lo sguazzare dei fluidi. Si sviluppò così la pittura dell'O.M. Theater, una pittura- azione che rivestiva una funzione drammatica grazie alla necessità di uno svolgimento temporale e a processi produttivi parzialmente estatici (io rovesciavo esclusivamente vernice rossa su superfici verticali e su superfici orizzontali). Concepivo questa forma di pittura, in cui veniva coinvolto anche lo spettatore, come evento drammatico all'interno del mio teatro, simile ad una litania che si esplicita attraverso il vedere-dipingere.

Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin

Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin



Hermann Nitsch
azione nº 50
stampa su carta fotografica
64,5x50 cm
1975
foto: Mario Parolin

Hermann Nitsch
azione nº 50
stampa su carta fotografica
64,5x50 cm
1975
foto: Mario Parolin

Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin

Hermann Nitsch
azione nº 50
stampa su carta fotografica
64,5x50 cm
1975
foto: Mario Parolin

“Stazione della croce” - tecnica mista su tela - 200x150 cm - 2005

“Stazione della croce” - tecnica mista su tela - 200x300 cm - 2007

“Stazione della croce” - tecnica mista su tela - 200x300 cm - 2007

“Stazione della croce” - tecnica mista su tela - 200x300 cm - 2007

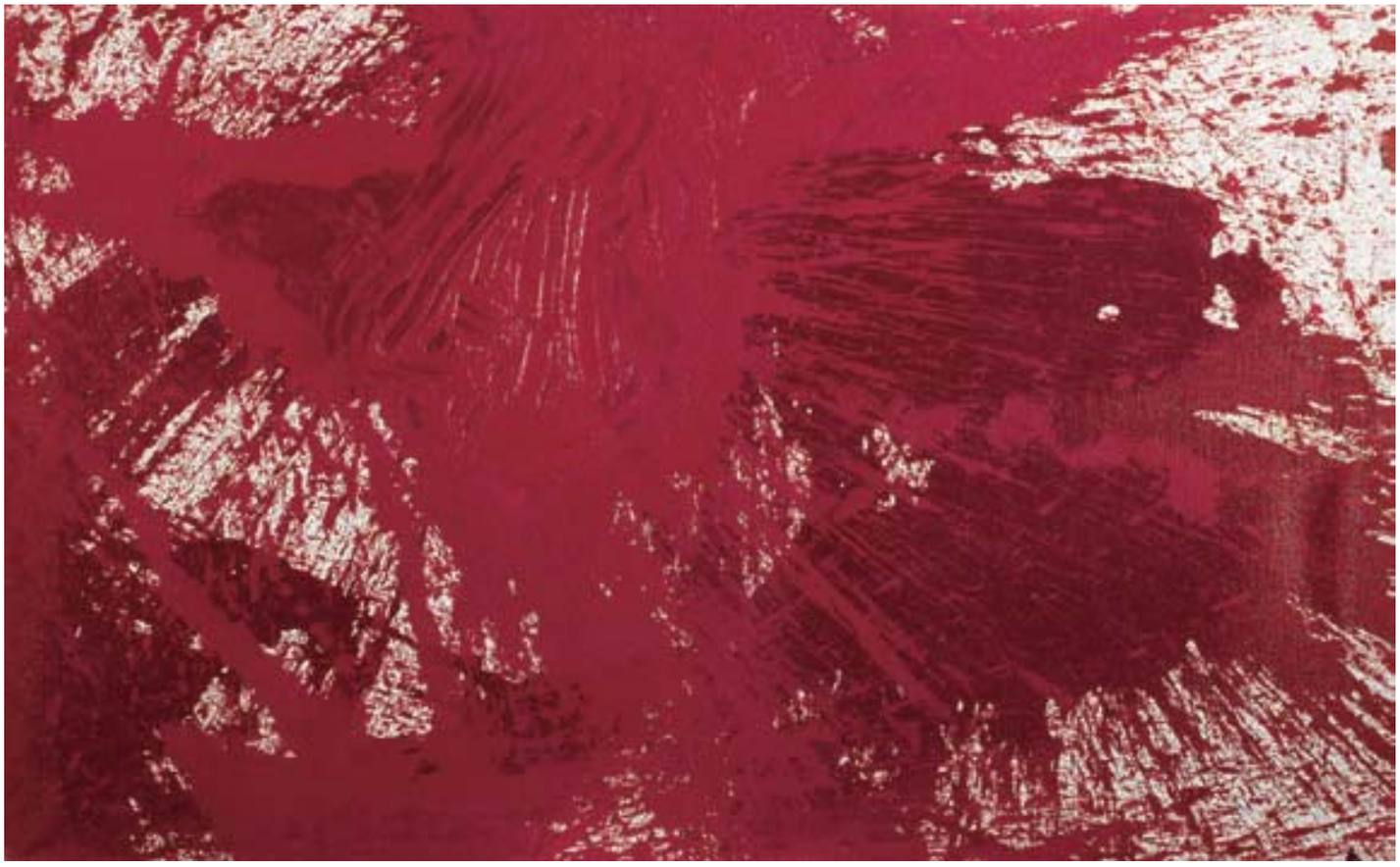
“Stazione della croce” - tecnica mista su tela - 200x300 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 200x150 cm - 2007

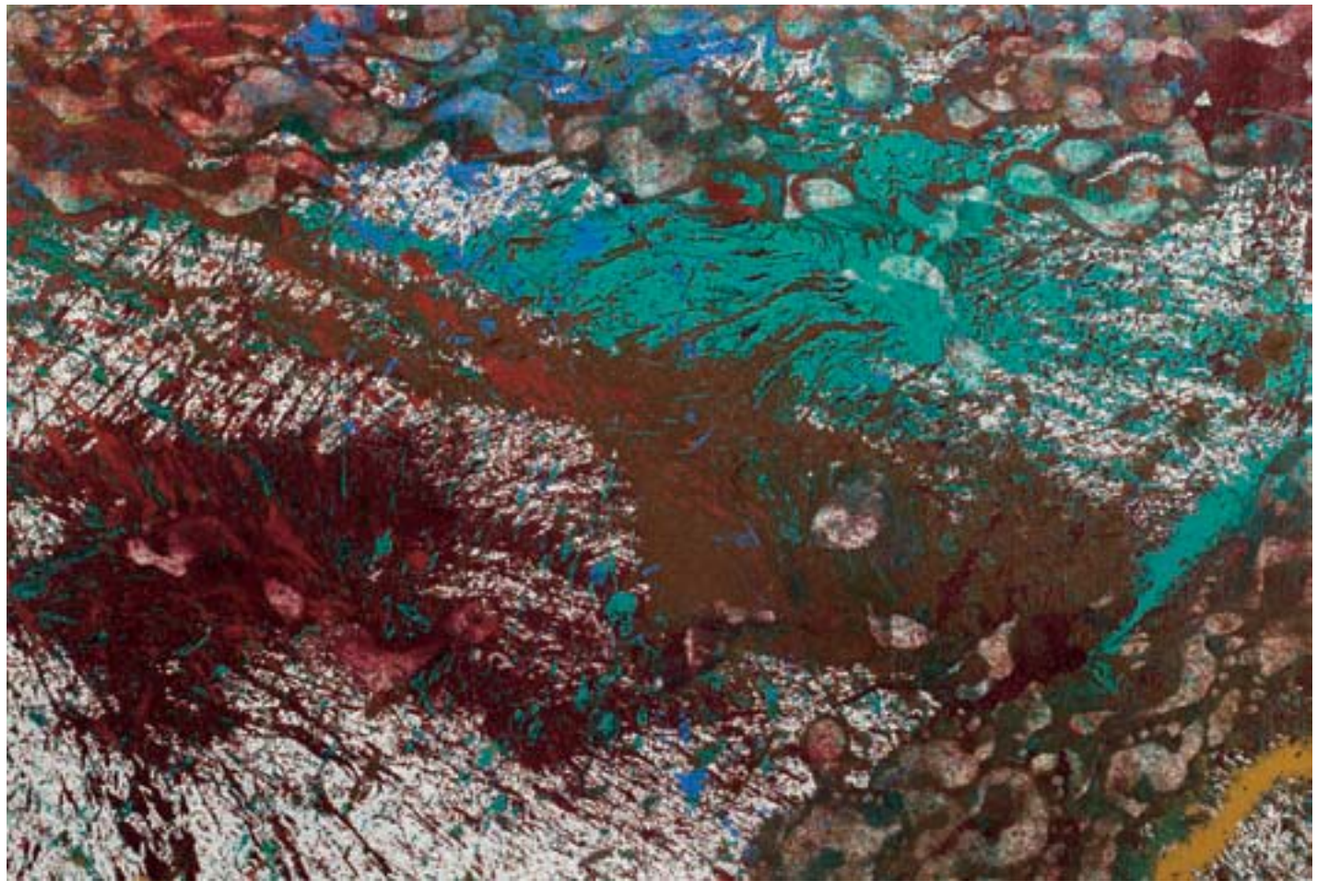
senza titolo - tecnica mista

su tela - 200x150 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 200x150 cm - 2007

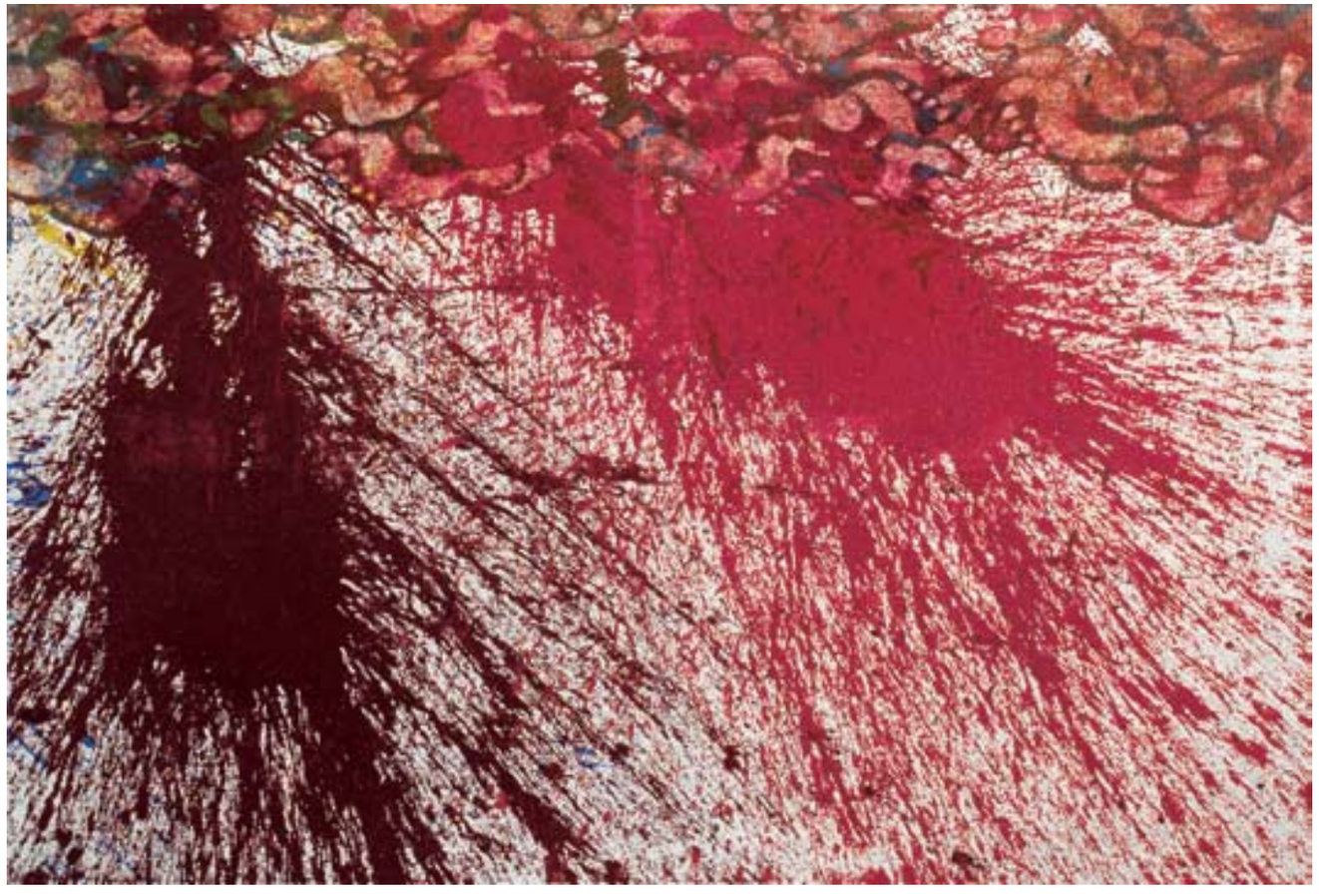


senza titolo - tecnica mista su tela - 100x160 cm - 2007



senza titolo - tecnica mista su tela - 100x150 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x150 cm - 2007



senza titolo - tecnica mista su tela - 100x150 cm - 2007

Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin

Hermann Nitsch - azione nº 50 - stampa su carta fotografica - 50x64,5 cm - 1975 - foto: Mario Parolin

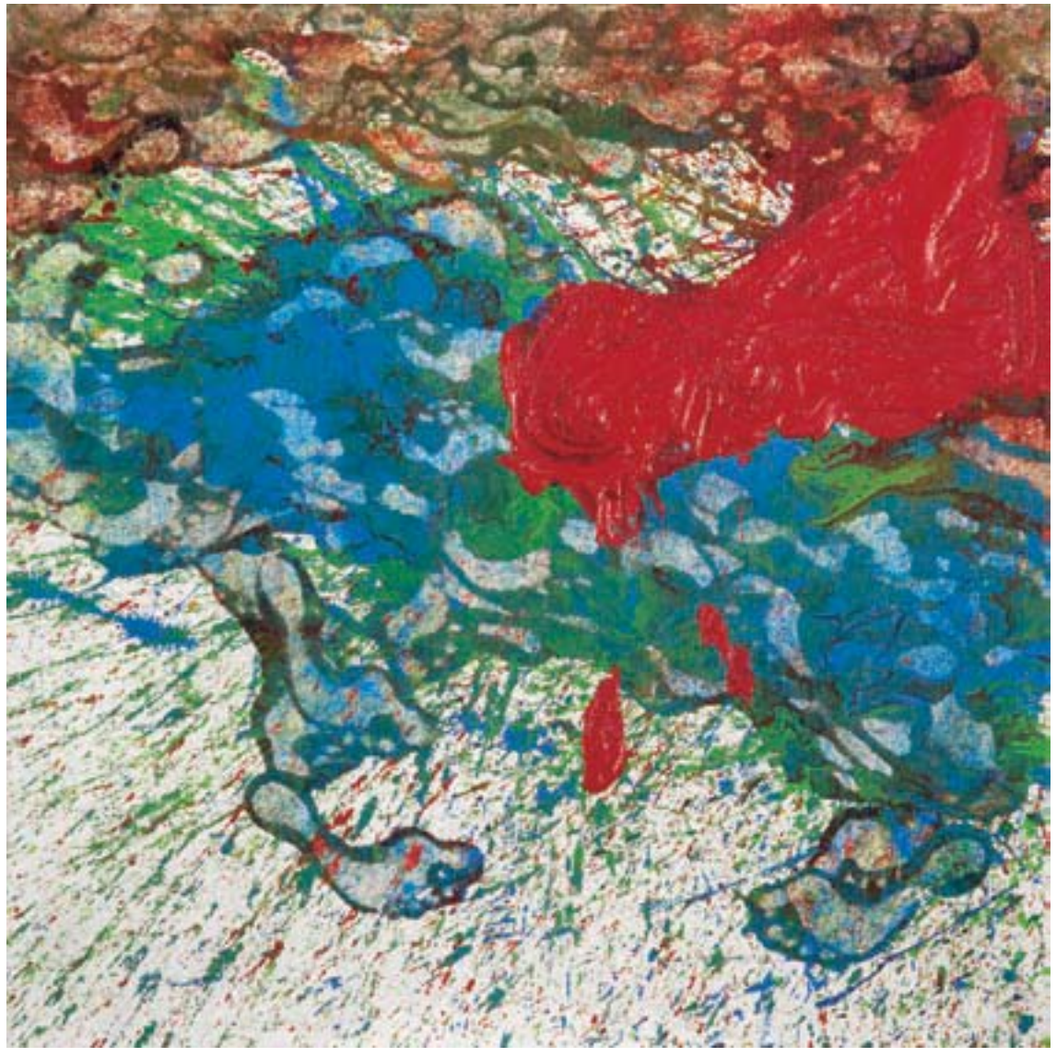
senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

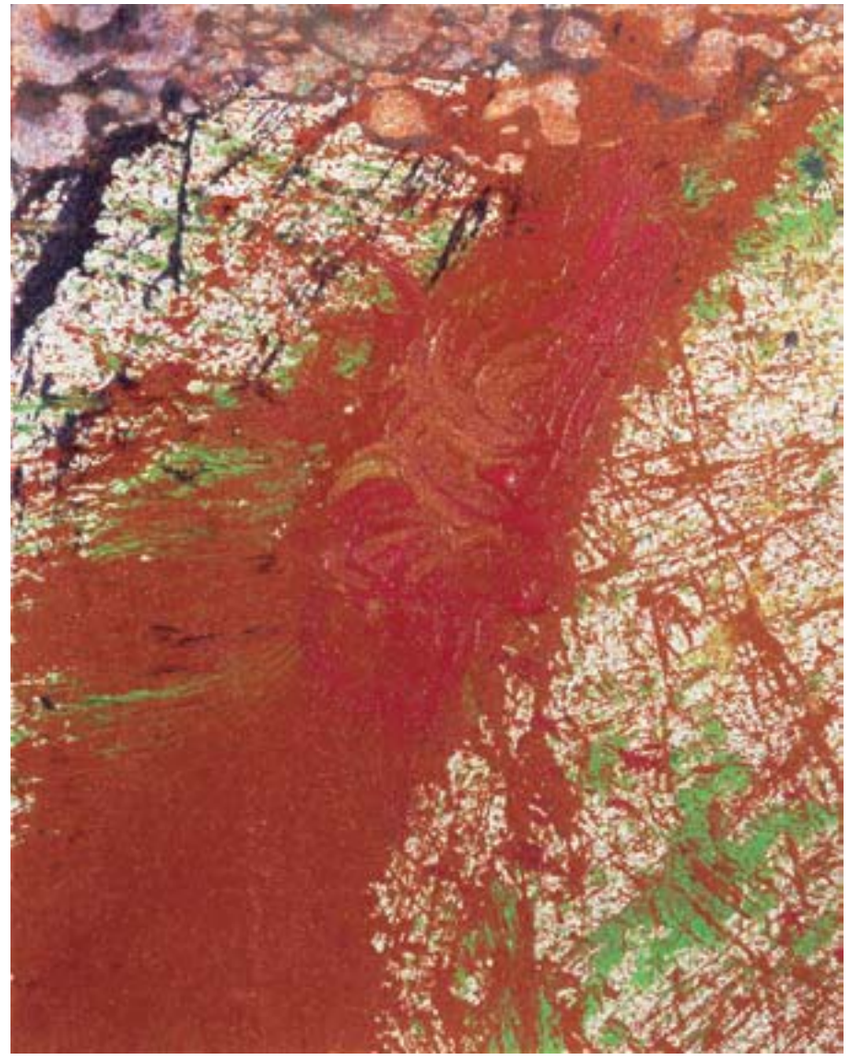


senza titolo - tecnica mista su tela - 100x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 80x100 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007



senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su tela - 100x80 cm - 2007

senza titolo
tecnica mista su carta
127x106 cm
2007

senza titolo - tecnica mista su carta - 55x97 cm - 2007

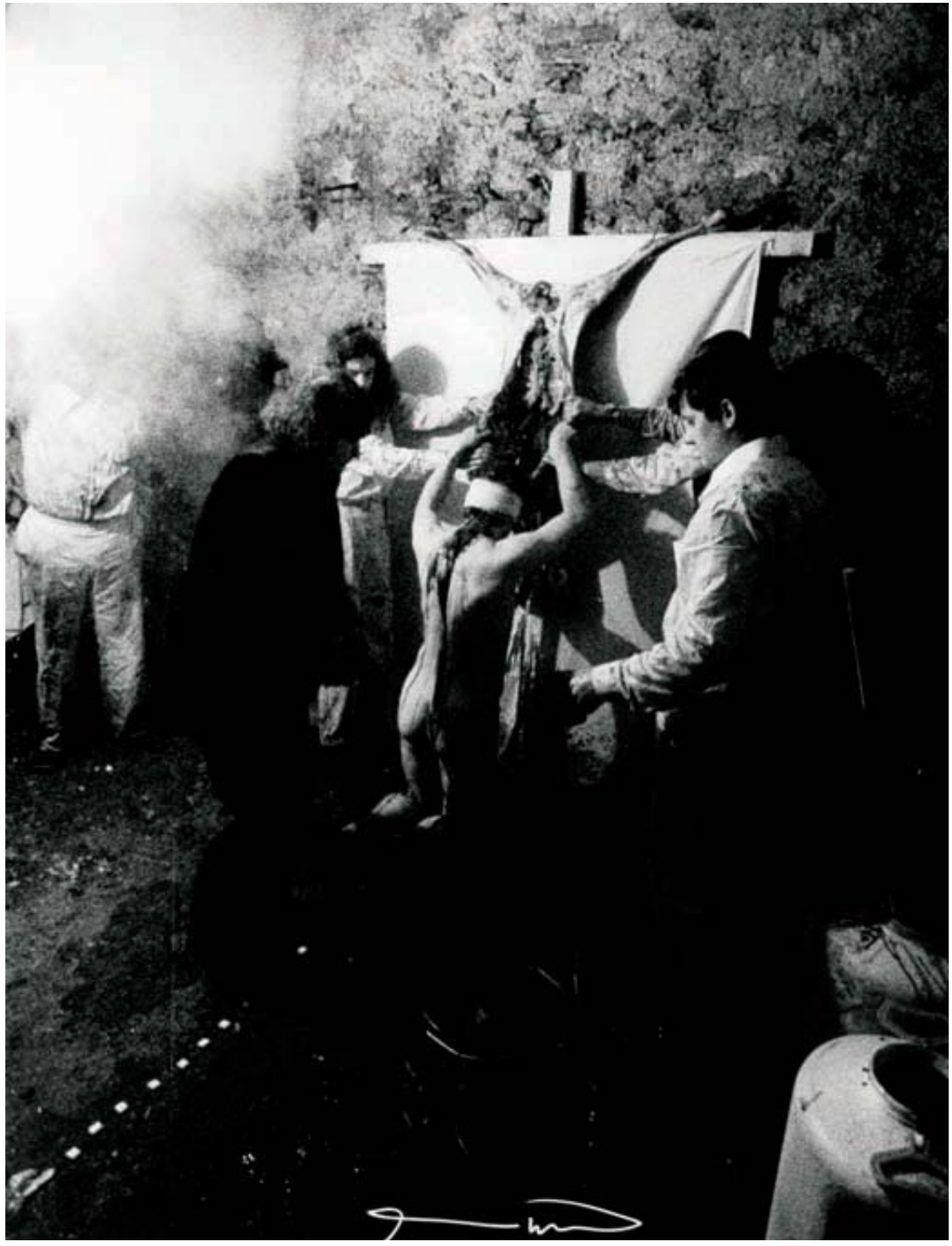
senza titolo - tecnica mista su carta - 107x182 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su carta - 79x125 cm - 2007

senza titolo - tecnica mista su carta - 68x114 cm - 2007

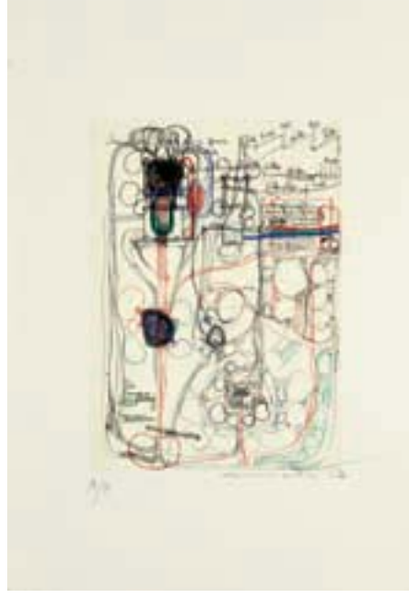
senza titolo - tecnica mista su carta - 63x115 cm - 2007

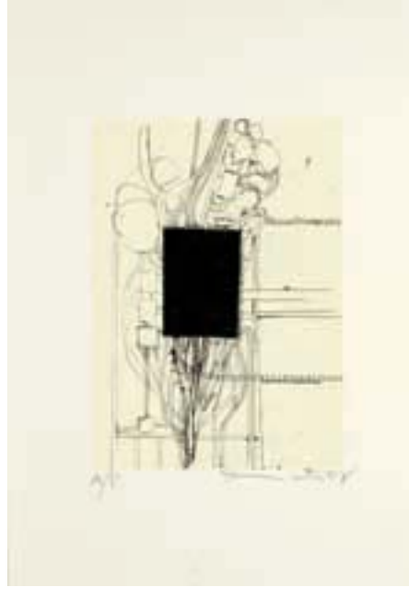
senza titolo - tecnica mista su carta - 113x121 cm - 2007



Hermann Nitsch
azione nº 50
stampa su carta fotografica
64,5x50 cm
1975
foto: Mario Parolin

“Architekturzeichnungen”
cartella di 13 serigrafie
stampate a mano su carta ecologica
35 esemplari, 35x50 cm
Edizione Francesco Conz - Verona





Biography

1938 born in Vienna.

1948-56 After finishing school, he attended the Vienna Higher College for Graphic Art in Vienna. Intensive occupation with literature, art and philosophy.

1957 he became assistant at the Technical Museum, Vienna. Some years later here the first paint actions were launched. Idea for the Orgien Mysterien Theater (Orgies Mysteries Theater), a six-days festival. The Orgies Mysteries Theater is a new all-embracing art form. Real events are staged. All five senses of the participants are addressed directly.

1961 Finalization of the 1st abreaction act (scream an noise action, eviscerating of lamb, disruption of lamb). Action painting is related to the laceration of lamb. Action painting as prestage to actions with meat.

1962 Blutorgel is a joint manifesto, together with Adolf Frohner and Otto Mühl. It is said to mark the actual beginning of Viennaer Aktionismus (Vienna Actionism).

1963 Nitsch executes the first public event at Galerie Dvorak in Vienna. Color, blood, slaughtered lamb and music are the material fort he 2nd action. Nitsch calls the 3rd public action festival of phsycophysical naturalism. The event is stopped by the police. Nitsch faced prosecution and court fines until 1966.

1966 Nitsch executes the 20th action at the „Destruction in Art Symposium" (DIAS), London. It is the biggest convention of international experimental artists in London; DIAS thus creates the worldwide foundation for socially committed art, being internationally expressed for the time in this context.

1967 he leaves Austria in order to implement his work mainly in the USA and in Germany until 1977.

1968 Jonas Mekas invited him in New York and Cincinnati, where four actions were staged. Marriage with Beate König.

1970 7th abreaction act. A two-hour action in Munich, rated as one of Nitsch's «wildest and most intense actions».

1971 he buys Schloss Prinzendorf a.d. Zaya in Lower Austria, a palace formerly owned by the curch. Hermann Nitsch has lived and worked at Schloss Prinzendorf since then. Here Nitsch launches his Orgies Mysteries Theater, turning the location into his very own Bayreuth.

Nitsch composed the tragedy die eroberung von jerusalem (Conquest of Gerusalem). The drama is accompanied by a large-scale ballpoint pen drawing.

Since 1971 repeated teaching activity at the Academy for Fine Arts (Städelschule) in Frankfurt, where Nitsch holds a professorship for interdisciplinary art from 1989 until 2003.

1972 staging of a 12-hours action at the Mercer Arts Center, New York. This action is expanded into a festival. Partecipation at documenta V, Kassel.

1973 Whitsun festival at Prinzendorf. This festival became tradition and takes place almost annually for friends of the Orgies Mysteries Theater. Staging of the 41st action. Foundation of the «Vereins zur Förderung des Orgien Mysterien Theaters» (Association for the promotion of the Orgies Mysteries Theater).

1974 staging for the 50th action (24 hours, day one and night one of the 6-day play) at Schloss Prinzendorf.

1977 his wife Beate König is killed in a car accident.

1982 partecipation at documenta VII, Kassel.

1984 staging of the 80th action (3-day play) at Schloss Prinzendorf. Start of portfolio work for architecture of orgies mysteries theater.

1985 he met Rita Leitenbor and lives together with her from 1986.

1987 Staging of the 20th painting action at Secession, Vienna.

1988 married Rita Leitenbor.

Since 1989 Hermann Nitsch has held regular painting classes at the Salzburg Summer Academy.

1990 staging of the 8th simphony at the Museum for Applied Art, Vienna; teaching action at Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

1995 Vienna Staatsoper commissions Hermann Nitsch with the setting for «Hérodiade», an opera by Jules Massenet and to collaborate in the staging.

1996 staging the 38th painting action at the Schömer-Haus, Sammlung Essl, Klosterneuburg.

1997 staging the 40th painting action at the Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna.

1998 From August the 3rd to 9th: first total staging of the 6-day play of the Orgies Mysteries Theater at Schloss Prinzendorf.

2001 Total setting of «Satyagraha» - opera by Philipp Glass at Festspielhaus St. Pölten.

2003 Retrospective at Sammlung Essl, Klosterneuburg.

2004 2-day play at Prinzendorf. Winner of the Lower Austrian Cultural Award 2004.

2005 staging of the 122nd action of Orgies Mysteries Theater at Burgtheater, Vienna November 19th 2005. Awarded the Austrian National Prize.

2006 Asolo film award

2007 Inauguration of the Hermann-Nitsch-Museum in Mistelbach near Prinzendorf with focus on painting. Inauguration of the Hermann Nitsch Museums in Naples with on relics, photographic and musical archive and permanent exhibition of the Orgies Mysteries Theater are planned for 2008.

Exhibitions, actions, concerts and lectures in:
Bregenz, Graz, Innsbruck, Krems/Stein, Klagenfurt, Linz, Salzburg; Vienna; Augsburg, Berlin, Bonn, Bremen, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Kassel, Cologne, Krefeld, Leipzig, Lübeck, Mainz, Mönchengladbach, Munich, Passau, Regensburg, Rosenheim, Speyer, Stuttgart, Tubingen, Wiesbaden; Basel, Bern, Winterthur, Zurich; Vaduz; Bergamo, Bologna, Florence, Genoa, Milan, Merano, Modena, Napoli, Padova, Palermo, Ravenna, Rome, Sorrento, Lecce, Trento, Torino, Verona; London; Paris, Marseille, Lyon, Oiron, Rouen/Caen; Ljubljana, Piran; Prague; Bratislava;

Budapest; Torun, Krakow; Tirana; Luxembourg; Gent, Brüssel; Madrid, Seville, Valencia, Palma de Mallorca; Lisbon; Amsterdam, Arnheim, Eindhoven, Den Haag, St. Jost Breda; Copenhagen; Gotheburg, Stockholm; Los Angeles, New York, Binghampton, Cincinatti, Chicago, El Paso, Ridgefield, Taos; Rio de Janeiro; Vancouver, Toronto, Halifax; Sydney, Melbourne; Seoul, Shanghai, Tokyo, Beijing.

Works by Hermann Nitsch can be found a.o. at the following museums and collections:

Stedelijk Museum, Amsterdam; Kunstmuseum Bern; Galleria d'Arte Moderna, Bologna; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düssesldorf; Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven; Kunsthalle Hamburg; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Sammlung Essl, Klosterneuburg; Museum Ludwig, Köln; Neue Galerie der Stadt Linz; Tate Gallery, London; Walker Art Center, Mineapolis; Nationalgalerie München; Staatliche Graphische Sammlung, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museo Nazionale di Capodimonte, Naples; Yale University Art Gallery, New Haven; Guggenheim Museum, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Modern Art, New York; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Rupertinum, Salzburg; Staatsgalerie Stuttgart; Art Gallery of Ontario, Toronto; Castello di Rivoli, Turin; Kunstmuseum Winterthur, Saatchi Collection, London; Hudson Valley Center for Contemporary, New York; Art; Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, New York.

Single exhibitions (Selected)

1960 Loyality Club, Vienna (A)
1961 Galerie Fuch, Vienna (A)
1963 Galerie Dvorak, Vienna (A)
1964 Galerie Junge Generation, Vienna (A)
1973 Galerie Werner, Köln (G); Galerie Klewan, Vienna (A)
1974 Studio Morra, Naples (I); Galerie Diagramma, Milan (I)
1975 Galerie Ursula Krinzinger, Innsbruck (A); Galerie Stadler, Paris (F)
1976 Kunstverein, Kassel (G)
1977 Galerie de Appel, Amsterdam (NL)
1978 Retrospektive 1960-77, Modern Art Galerie, Vienna (A)
1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf (G); Galerie Petersen, Berlin (G)
1981 Galerie Pakesch, Vienna (A); Kulturhaus, Graz (A)
1982 Galerie Gadenstätter, Zell am See (A)
1983 Van Abbe Museum, Eindhoven (NL); Galerie Fred Jahn, München (G); Neue Galerie, Linz (A)
1984 Galerie Franz Paludetto, Turin (I)
1985 Galerie Maeght Lelong, Zurich (CH)
1987 Villa Pignatelli, Naples (I); 20th painting action and exhibition, Wiener Secession, Vienna (A)
1988 David Nolan Gallery, New York (USA); Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich (G)
1989 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (A); Kunstverein, Salzburg (A); Luhring & Augustine, New York (USA); Galerie Donguy, Paris (F)
1990 Gemeentemuseum, Den Haag (NL); Aktionsmalereien, Galerie Heike Curtze, Wien (A); 1960-63, 1989-90, Düsseldorf Hafen (D); Galerie Ottesen, Kopenhagen (DK); Galerie AK, Frankfurt am Main (D); Galerie Maeght Lelong, Zürich (CH); Rupertinum, Salzburg (A); Galerie Beaumont, Luxemburg (L)
1991 St. Petri, Lübeck (D); Festspielhaus Bregenz (A); Traklhaus, Salzburg (A); Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento (I); Studio d'Arte Cannaviello, Milan (I)
1992 Retrospective on the occasion of the world exhibition, Pabellón de las Aetes, Sevilla (E); Galerie Heike Curtze, Schloss Prinzendorf (A); Galerie Ursula Krinzinger, Wien (A); Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (F)

1993 Rány a Mystéria (injuries and mysteries) National Gallery, Prague (CZ); Neues Museum Weserburg, Bremen (G); Galerie Fred Jahn, München (G); Galerie Heike Curtze, Düsseldorf (G); Galleria Cattellani, Modena (I)

1994 Raiffeisenhalle, Frankfurt (G), Galleria Tumult, Turin (I); Kunsthalle Krems, Krems an der Donau (A); Casina Vanvitelliana, Fusaro, Neapel (I); Kärntner Landesmuseum, Klagenfurt (A); Galerie Fred Jahn, Munich (G)

1995 Retrospective show, Künstlerhaus, Vienna (A); Galerie Barlach, Halle k, Hamburg (D); Ausstellungen und Aktionen in der Trinitatiskirche, Cologne (G)

1996 Gallery Stefania Miscetti, Rome (I); Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (G); Retrospective, Sala Parapalló, Valencis (I); painting action and exhibition, Schömer-Haus, Klosterneuburg (A); Galleria Guiseppe Morra, Neapel (I); Retrospective, Casa Solleric, Palma de Mallorca (E)

1997 Retrospective, Konsthallen Göteborg (S); Retrospective, Musée d'Art et d'Histoire, Luxemburg (L); Neue Galerie, Linz (A); Underwoodstreet Gallery, London (GB); Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20er Haus, Vienna (A); Kunstraum Innsbruck (A);

1998 Galerie Frank Hänel, Frankfurt/M. (G); Galerie Hundertmark, Cologne (G); Galerie Fortlaan 17, Gent (B); Kulturhaus, Weiz (A); Galerie Lindinger & Schmid, Regensburg (G)

1999 Museum Moderner Kunst Stiftung, Vienna (A); Palais Liechtenstein, Wien (A); Kiscelli Museum, Budapest (H); White Box Gallery, together with Günther Brus, New York (USA), Galerie am Stein, Schärding (A)

2000 White Box Gallery, Philladelphia (USA); Palazzo Steline, Milan (I)

2001 Österreichische Galerie Oberes Belvedere, Vienna (A)

2002 Fondazione Morra, Naples (I); Kulturhaus, Bruck an der Mur (A); Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (A); Galerie Heike Curtze, Wien (A); Galerie Krinzinger, Vienna (A); Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg (A); Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck (A); Galerie 422, Gmuden (A)

2003 Galerie Kunst & Handel, Graz (A); Haus der Musik, Vienna (A); Galerie Gerersdorfer, Vienna (A); Galerie im Traklhaus, Salzburg (A); Hermann Nitsch, works from Sammlung Essl 1960-2000, Sammlung Essl, Klosterneuburg (A)

2004 Mike Weiss Gallery, New York (USA); Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, MUMOK, Vienna (A); Galerie Heike Curtze, Vienna (A); Brucknerhaus, Linz (A); Haus der Musik, Vienna (A), Galerie am Stein, Schärding (A)

2005 Lower Austrian Centre of documentation for modern art, DOK, St. Pölten (A); Saatchi Gallery, London (GB); Neue Galerie Graz, Graz (A); Galerie Christine König, Wien (A); Galerie Jünger, Baden (A); Station Museum of Contemporary Art Houston, Texas (USA) «actions 1962-2003», Slought Foundation, Phildelphia (USA)

2006 Galerie Curtze (A); Galerie White Space, Beijing; Mike Weiss Galery, New York (USA); Galerie Yamamoto Gendai, Tokyo (JNP); Martin-Gropius-Bau Berlin (G), Large Retrospective, Galerie Weihergut (A) Primo Piano LivinGallery, Lecce (I), Galerie 422, Gmunden (A)

2007 Galerie am Stein, Schärding (A), Galerie Fortlaan 17, Ghent (B), Niederösterreichisches Landesmuseum St, Pölten (A), Galerei Maringer, St. Pölten (A), Fondazione Morra, Naples (I)

Bibliography

Comprehensive bibliographies have been published in the numerous publications on Hermann Nitsch's work. We would like to refer to the comprehensive bibliography on the Hermann Nitsch homepage www.nitsch.org.

box
art
Galleria d'Arte

elettri.com