

# **MATERIA ORGANICA**

## **USI E RAPPRESENTAZIONI NELL'ARTE**

**a cura di**  
**Maria Bergamo,**  
**Pasquale Fameli,**  
**Fabrizio Lollini**

**con contributi di**  
**Yve-Alain Bois,**  
**Herbert L. Kessler**



**æ** edizioni **engramma**



collana  
engramma**arti**



**MATERIA ORGANICA**  
**USI E RAPPRESENTAZIONI**  
**NELL'ARTE**

**a cura di**  
**Maria Bergamo**  
**Pasquale Fameli**  
**Fabrizio Lollini**

**con contributi di**  
**Yve-Alain Bois**  
**e Herbert L. Kessler**



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

Questo volume è stato pubblicato  
con un contributo del Dipartimento delle Arti –  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

©2025

edizioni **engramma**, venezia



*direttore editoriale*  
damiano acciarino

*direttore della collana engrammaarti*  
maria bergamo

*progetto grafico*  
anna ghiraldini

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)  
[edizioni@engramma.org](mailto:edizioni@engramma.org)

ISBN 979-12-55650-92-8  
DOI 10.82016/ee928

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.

## Sommario

- 7 *Introduzione*  
Maria Bergamo, Pasquale Fameli, Fabrizio Lollini
- Presentazioni**
- 15 *Faeces of Christ*  
Herbert L. Kessler
- 27 *“A certain infantile thing”*  
Yve-Alain Bois
- 31 *Pelle, peli ed escreti nella semiotica medica medievale*  
Costantino Marmo
- 43 *Cloache for dummies. Artificalità e regressioni ludiche*  
Chiara Tartarini
- Testi**
- 65 *“Per favore, non succhiarmi il pollice!”: sangue e spiriti nella Grecia dopo l’antichità*  
Tommaso Braccini
- 75 *“Par le sanc Dé, c’est merde!”. Elementi scatologici nei fabliaux antico-francesi*  
Marco Veneziale
- 87 *Corpi morti e acque vive. Gli ex voto del Santuario della Vergine dell’Acqua di Monteortone*  
Maria Bergamo
- 109 *Carni putrescenti, fetori ed escrementi nell’arte mesoamericana: simbolismi e codificazioni iconografiche*  
Davide Domenici
- 123 *“Anch’io odio pulire i pennelli”. Andy Warhol tra minzioni ed eiaculazioni*  
Pasquale Fameli

- 141 *Lembi di pelle, escrezioni e tutto il resto. Le proprietà segrete (e secrete) del corpo umano nelle scienze occulte arabo-cristiane (IX-XIII sec.)*  
Andrea Maraschi
- 159 *Il teatro psicosessuale di Vito Acconci*  
Carmen Lorenzetti
- 269 *“Corpi e attitudini fuori controllo” a Milano da “Flesh Art” a “Flesh Out”*  
Sara Molho
- 179 *Dal repellente al perturbante. Fluidi e tegumenti nell’opera di Mat Collishaw*  
Pierluca Nardoni
- 195 *Into Me/Out of Me. Il Corpo in Scena tra gli Anni Novanta e Duemila*  
Valentina Rossi

## Cloache for dummies. Artificalità e regressioni ludiche

Chiara Tartarini

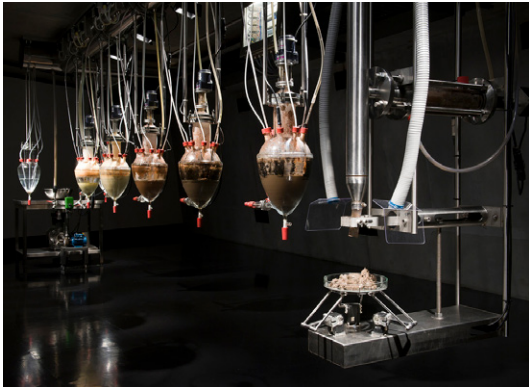
*Even the dumbest people on this globe shit better than Cloaca [...].  
It's so tragic, and I like that.*

Delvoye, Cameron, Mosquera, 2002

Le dieci opere della celebre serie *Cloaca* realizzata da Wim Delvoye (1965) sono congegni che, alimentati con cibo abitualmente destinato agli umani, simulano il ciclo digestivo. Variano considerevolmente per forme e dimensioni ma il prodotto finale è lo stesso: escrementi fatti a macchina da esporre in musei e gallerie, e acquistabili sottovuoto o in buste sigillate. Delvoye ha cominciato a progettarle all'inizio degli anni Novanta e il primo dispositivo funzionante, *Cloaca Original*, presentato al Museum van Hedendaagse Kunst di Anversa nel 2000, evoca gli esperimenti scientifici pionieristici o l'universo *sci-fi*, con grovigli di tubi e grandi recipienti trasparenti che svolgono il ruolo di stomaco, fegato, pancreas e intestini. Negli anni successivi sono nate versioni più tecnologiche (*Cloaca New & Improved*, 2001), altre più spartane (come *Personal Cloaca*, del 2006, del tutto indistinguibile da una comune lavatrice) e altre ancora estremamente eleganti (come *Cloaca Professional*, del 2010, con raffinate anfore di vetro sospese nella penombra). In alcuni casi la macchina si è monumentalizzata, come in *Super Cloaca* (2007), simile a un vagone ferroviario bloccato su un frammento di binario, in altri si è miniaturizzata nelle fattezze esili di un marchingegno da laboratorio (*Mini Cloaca*, 2007) e in altre ancora ha assunto dimensioni così modeste da trovar posto in una valigetta a rotelle (*Cloaca Travel Kit*, 2009-2010) [Figg. 1-5].

Dato che queste cloache variano per forme e dimensioni, varia anche il loro appetito e, di conseguenza, la quantità dei loro escrementi: *Super Cloaca*, freneticamente alimentata da personale in divisa da fast food (o da Super Mario), mangia in modo sovrumano e produce enormi quantità di feci; *Mini Cloaca* invece si sazia con pochissimo, un *petit déjeuner*, e crea miniescrementi da quindici grammi. Ma per realizzare il loro compito tutte le cloache hanno bisogno di mantenersi in buona salute: pasti regolari, temperatura costante (37.2°C), peristalsi eccellente e perfetto equilibrio biochimico, altrimenti possono svilupparsi gas, batteri patogeni, borborigmi o occlusioni, e addio performance.

Le interpretazioni più convenzionali le hanno messe in relazione con l'arte scatologica (Foncé *et al.* 2000; Roelstraete 2001; Verrips 2017) anche sulla scorta di opere precedenti dello stesso Delvoye: pensiamo per esempio a *Penalty II* (1990-91), una porta da calcio la cui la rete è sostituita da



1. *Cloaca Original*, 2000, 1157 x 78 x 270 cm, Museum van Hedendaagse Kunst, Anversa (*Cloaca*, 16 settembre-31 dicembre 2000) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>].
2. *Personal Cloaca*, 2006, 100 x 68,5 x 205 cm, Casino Luxembourg, Luxembourg (*Cloaca 2000-2007*, 30 settembre 2007-6 gennaio 2008) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/personal-cloaca-/>].
3. *Cloaca Professional*, 2010, 710 x 176 x 285 cm, Museum of Old and New Art, Hobart, collezione permanente [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-professional/>].
4. *SuperCloaca*, 2007, 1470 x 211 x 306 cm, MUDAM, Luxembourg (*Cloaca 2000-2007*, 30 settembre 2007-6 gennaio 2008) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/super-cloaca/>].
5. *Cloaca Travel Kit*, 2009-2010, 78 x 53 x 26 cm [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-travel-kit/>].

vetrate similmedievali, una delle quali raffigura un panettiere che infila una pagnotta nel forno mentre un apprendista accucciato ne espelle un'altra dal didietro (è la serie *Goals*); o a *Mosaic* (1990), un pavimento di piastrelle bianche decorate con immagini di escrementi presentato nel 1992 a *Documenta IX*, la stessa in cui Illja Kabakov espose un ibrido tra una toilette pubblica e un appartamento dell'epoca sovietica (Hoet 1992, 348; Lange 2002; Verrips 2017, 38). Per leggere le cloache, soprattutto le prime della serie, accanto a scritti di Bataille, Sloterdijk, Onfray, Camporesi o Ceronetti (Foncé *et al.* 2000), è stata chiamata a raccolta una pletora di artisti variamente implicati con la fecalità (Weisberg 1993): Ensor, Dalí, Günter Brus e Otto Mühl, Gilbert & George, Chris Ofili, Marc Quinn, Lynda Benglis, Paul McCarthy, Kiki Smith, Andres Serrano, Stuart Brisley e ovviamente Piero Manzoni, il più famoso di tutti – i cui barattoli però dovevano restare chiusi, come si addice a una pura azione concettuale.<sup>1</sup> Eppure, Delvoye, dichiaratosi fautore di un'arte egalitaria (“si notre tête est l'aristocratie, notre cul est le peuple”; Delvoye in Franblin 1999, 19), ha preso le distanze dalla *Merda d'artista*: firmando le scatolette di suo pugno, Manzoni le avrebbe trasformate in qualcosa di simile alle reliquie di un santo, perpetuando il culto romantico dell'artista (da consumarsi preferibilmente entro il...). Lui la pensa diversamente:

Tout comme dans l'art médiéval, mais aussi il me semble dans le nouvel art contemporain [...], la question de la disparition de l'artiste me paraît incontournable. [...] D'un point de vue purement biologique, être connu ou pas après notre mort n'a aucune importance (Delvoye in Bruno 2014, 126-127).

Se gli azionisti viennesi, Ofili, Manzoni (forse) e gli altri utilizzano feci umane o animali, Delvoye, che si è autodefinito un “artiste des Pages jaunes” (Sterckx 2010, 159), le produce in modo artificiale, e per riuscire nell'impresa è ricorso a varie maestranze: elettricisti, idraulici e informatici, ma anche medici e microbiologi. Pertanto, alcune interpretazioni hanno messo in relazione *Cloaca* con la bioarte, come tra l'altro suggerito dallo stesso artista (“je suis fasciné par la génétique, le transgénique, les hybrides, la science...”), che non ha mancato di ricordare che *Cloaca* era coetanea di Eduardo Kac e della pecora Dolly (Delvoye in Breerette 2005; Delvoye in Bruno 2014, 126). Ciononostante, molti contributi sulla bioarte non la menzionano (es. Arends e Thackara 2000; Ede, 2000; Ede, 2005; Kac 2007; Myers 2015). E non sorprende: se *Cloaca* è bioarte, è bioarte *for dummies*. Gli anni in cui è stata concepita hanno coinciso con l'avvio dello Human Genome Project (1990-2003), ma lei si è limitata a presentare semplici processi metabolici che implicano amilasi, proteasi (soprattutto pepsina), tripsina, chimotripsina, maltasi, lipasi, lattasi e, ovviamente, il microbiota intestinale.

1. Famoso è il caso di Bernard Bazile, il francese che 1989 ha aperto una *Boîte*, ma una volta trovata al suo interno un'altra *boîte* non la ha aperta; Bazile 1993, 91).



6. Wim Delvoye Action Doll #1, 37 x 34.5 x 14 cm [https://wimdelvoye.be/work/merchandise/].

Kate Patterson, artista e visual science communicator con un PhD in biologia molecolare, ha raccontato la sua visita a *Cloaca Professional* (2010) presso il Museum of Old and New Art (MONA), la “Disneyland sovversiva per adulti” di David Walsh ubicata nei pressi di Hobart, in Tasmania (Duplat 2011, 46; Duquenne 2012, 26). Patterson, che considerava l’opera “uno degli esempi più compiuti di terza cultura”, era arrivata con un certo anticipo per la defecazione delle h. 14.00, e aveva trovato la sala già occupata da altri visitatori che sussurravano, sbuffavano o si tappavano il naso. Poi, una volta assistito al miracolo e averne reso sbrigativa testimonianza (“un movimento fluido, tipo Mr. Whippy, [...] ed ecco fatto”), dava un consiglio a Delvoye: che si decidesse a realizzare un’altra versione della macchina, “che port[asse] il dibattito sul versante scientifico, che si concentr[asse] sull’ambiente gastrointestinale meso- e microscopico, [...] sulle macchine molecolari e sul microbioma [il patrimonio genetico del microbiota. *N.d.A.*]”. Forse questa nuova *Cloaca*, scriveva, avrebbe potuto davvero rendersi utile e far chiarezza su importanti questioni dietologiche: “non sarebbe fantastico poter ‘osservare’ scientificamente come le diverse abitudini alimentari influenzino il sistema digestivo e, di conseguenza, gli escrementi che ne derivano?” (Patterson 2016). Evidentemente l’autrice, conoscendo bene lo Human Microbiome Project (2007-16), non si rassegnava al fatto che Delvoye non ne volesse sapere di spingersi sul ‘versante scientifico’: contattato dal Science Museum di Londra e da svariati laboratori farmaceutici, aveva rifiutato ogni offerta. Per lui “it would be like using Duchamp’s toilet” (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002).

Sulle questioni dietologiche, però, diversi cuochi che avevano preparato il cibo per *Cloaca* avrebbero concordato con il suggerimento di Patterson. Nel 2000, al Kunstpalast di Düsseldorf, dove non mancarono proteste sullo spreco alimentare, il raffinato *Menù Cloaca* servito ai visitatori nel ristorante del museo era pressoché equivalente a quello servito alla macchina: scaloppina su crema di verza, polenta con gremolata di timo, saltimbocca di vitello con spinaci e risotto allo zafferano, tiramisù ai semi di papavero e composta di prugne, cachi al forno con mascarpone alle noci (Hauser 2007, 30). Ma niente: *Cloaca* non mostrava alcun interesse per queste prelibatezze e si limitava a trasformare un generico input gastronomico in un altrettanto generico output artistico. Lo ha lamentato anche uno chef sul *New York Times*: la macchina non aveva alcun riguardo per l’impegno prodigato nel realizzare cibo sano (rimedio supremo, antidoto, teriaca) invece che cibo spazzatura, che può anche soddisfare le più puerili voluttà ma alla fine avvelena. Per lei patatine fritte e birra o coda di rospo flambé alle erbe (gli esempi sono dello chef) erano del tutto indifferenti (Hauser 2007, 28), e il suo regime alimentare prevedeva regole banali, del tutto intuitive: niente Coca-Cola, niente noccioline, niente curry, vino ammesso ma con moderazione (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002).

Le diverse interpretazioni dell’opera hanno divertito il suo creatore:

What is fun about *Cloaca*, is that you can have the paparazzi, and the news just talking about the shit machine in a sensational way, and the radio and TV stations that just make fun of it. But you can also have serious discussions about shit and the psychology and philosophy of it; you can include everything (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Cameron 2001, 23-29).

E, negli anni, questo *everything* ha compreso anche riflessioni sull'estetica delle serie, sul processo consumo-spreco (corrispettivo di quello ingestione-escrezione), sul capitalismo o sulla finanziarizzazione dell'arte, queste ultime del tutto pertinenti visto che Delvoye ha l'abitudine di piratare i loghi delle multinazionali per sottoporli, si dice, a un processo di *détournement* (Marcadé 2012, 48). D'altra parte, è indubbio che *Cloaca*, con tutte le operazioni connesse, sia il prodotto di un'ideologia liberista: quotazione in borsa, emissione di titoli al portatore, delocalizzazione della produzione e merchandising— cioè magliette *Cloaca*, carta igienica *Cloaca*, view master *Cloaca* e bambole Wim Delvoye+*Cloaca* [Fig. 6]. In breve, è stata un'impresa, in tutti le accezioni del termine, una 'fabbrica' che Delvoye ha equiparato a quella per la costruzione di una cattedrale (Duquenne 2012, 25). Un tempo, sul sito [www.cloaca.be](http://www.cloaca.be), c'era persino una sezione intitolata "As seen on TV!", una sorta di *liber miraculorum* che raccoglieva le testimonianze degli acquirenti di feci-*Cloaca*, presentate ai miscredenti come talismani o amuleti dal potere taumaturgico, capaci di risanare da ogni acciaccio, favorire lo sviluppo spirituale o accrescere l'autostima. Per cui si è parlato anche della realizzazione di un vero e proprio "miracolo fecale" che, a dispetto dell'opinione di Delvoye sulle scatolette di Manzoni (e per convincerlo della pertinenza del raffronto tra il suo lavoro e quello di Manzoni potremmo anche chiedergli: il logo o il marchio non corrispondono forse a una firma?), avrebbe rievocato il culto delle reliquie o, viceversa, la loro dissacrazione, cioè il loro rigetto da parte di riformatori e riformati (Nussbaum 2008, 90).

Ora, sappiamo che per tradizione mitologica, folklorica, psicoanalitica e artistica, non è affatto raro che gli escrementi si trasformino in oro. Pensiamo al *Dukatenscheisser*, il cacatore di ducati, o a Freud, secondo cui le feci rappresentano la prima produzione autonoma e il primo dono, preziosissimo, offerto dal bambino a mamma e papà (Freud 1905, 496; Id. 1908b, 404-405; Id. 1913, 187; Id. 1915, 182; Borneman 1973). Quanto all'arte, il pensiero va subito a Duchamp e all'equazione *Arrhe est à art ce que merdre est à merde* (Duchamp 1975, 49),<sup>2</sup> o allo stesso Manzoni, la cui merda in barattolo avrebbe dovuto essere venduta al prezzo corrente dell'oro. Non è stato difficile, quindi, definire Delvoye un "artiste hyper-capitaliste", perfettamente integrato in un'era abbagliata dalla redditività (Sauzedde 2003, 430) o meglio un "sublime capitaliste" (Trémeau 2016), e includere nell'*everything* interpretativo considerazioni ispirate alla *correctness*:

2. L'*arrhes* (deposito monetario) sta all'*art* come la *merdre* (neologismo di Jarry) sta alla *merde*.

dall'iperproduzione come minaccia che rischia di farci tutti annegare nella merda (Sloterdijk 1983), all'alienazione come venefico prodotto del sistema capitalistico (il logo delle prime macchine, come è stato costantemente ribadito, evoca quelli della Coca-Cola e della Ford, pioniera della catena di montaggio).<sup>3</sup>

È stato anche detto che *Cloaca* offre una lettura iper-riduzionista del corpo, conforme a quella della medicina occidentale, che mal accetta la concretizzazione *in figura* di sensazioni umanissime, come quella di avere il “gropo allo stomaco” (Arrault 2016): questa *dumb machine*, che non esprime preferenze, angosce o dolori, mangia, digerisce ed espelle, senza che i suoi dotti possano permettersi alcun groviglio. Naturalmente non sono mancate le letture psicoanalitiche, la più interessante delle quali è quella di Isabelle Loring Wallace che ha messo in relazione *Cloaca* con tre miti classici, Medusa, Pigmalione e Narciso, che esprimono tutti, benché in maniera diversa, il desiderio o la necessità di addomesticare il Reale (in senso lacaniano).<sup>4</sup> Lo stesso vale per *Cloaca*, che, secondo Wallace, concretizza una fantasia di purificazione, cioè di distacco dagli aspetti più abietti del Reale, da tutto ciò che ci sforziamo di sopprimere o, come si dice, di evacuare. Quel che ci mostra, infatti, “non è la digestione, ma il facsimile della digestione, non è la merda, ma la rappresentazione della merda” (Wallace 2011, 224). Sofferiamoci quindi sul primo mito esaminato da Wallace, quello di Medusa. Perseo, lo sappiamo, non poteva incrociare lo sguardo di Medusa (Reale) o ne sarebbe rimasto pietrificato; ma guardando il suo riflesso nello scudo specchiante di Atena, ovvero la sua ri-presentazione come immagine, ha potuto affrontarla, cioè ucciderla (cfr. Vernant 1985; 1990, 86-117). E una volta uccisa, Medusa, o meglio la sua immagine, ha potuto imprimersi permanentemente sullo scudo di Atena, in uno stato simbolico, a riprova del fatto che la rappresentazione avviene a spese del Reale o, meglio, che “il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa” (Lacan 1953 [1974], 313; Wallace 2011, 226). Ma c'è di più. Wallace ricorda anche che un tempo Medusa era bellissima così come un tempo, cioè nell'infanzia, le funzioni escretorie e le feci non provocavano alcuna vergogna nel bambino. Freud lo ha ribadito a più riprese, dai *Tre saggi sulla teoria sessuale*, alla *Prefazione ai Riti scatologici di tutti i popoli*

3. A tal proposito è interessante la sottile ansia giustificatoria di Delvoye [D] alle domande di Catherine Bruno [B] sulla commercializzazione del prodotto. B: “Une fois le déchet produit, [...] il est mis en vente”; D: “Oui, bien qu'à l'origine ce ne soit pas mon idée, mais celle du musée”; B: “Vous n'aviez pas envie de les vendre, ces fèces?”; D: “Si, mais j'avais à résoudre certains problèmes techniques liés à la conservation des excréments! [...] Mon idée à l'origine de *Cloaca* est essentiellement subversive: créer *Cloaca*, coter *Cloaca* en Bourse pour critiquer notre système, ce système utilitaire, capitaliste” (Delvoye in Bruno 2014, 119-120).

4. L'opera *Gloria Victis Rorschach* (2012) di Delvoye è stata esposta alla mostra *Lacan, l'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse* del Centre Pompidou-Metz (31 dicembre 2023-27 maggio 2024), curata da Marie-Laure Bernadac e Bernard Marcadé in collaborazione con gli psicoanalisti Gérard Wajcman e Paz Corona (Bernadac, Marcadé *et al.* 2024).



7. Logo di Cloaca New&Improved, 2001 [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-new-improved-1/>].

di Bourke, fino al *Disagio della Civiltà* (Freud 1905, 496; Freud 1913, 187-188; Freud 1929, 236 n. 1). In questo senso, sia il mito di Medusa sia *Cloaca* sono una dimostrazione perfetta di cosa significhi trasformare, in una sequenza positivo-negativo-positivo, l'abietto in simbolico.

La fantasia più elementare evocata da *Cloaca* è dunque questa: dominare e controllare gli escrementi, eliminare la merda, cioè il Reale abietto, e sostituirla con una "escrezione igienica", o col miraggio di "un soggetto libero da queste funzioni" (Wallace 2011, 226). Lo conferma lo stesso Delvoye: "it's shit from a machine, so it's *clean*. It's like a Mars bar: when you open one, no one has ever touched it"; ed è proprio questo che, rettamente, gli permette di dire che *Cloaca* non offende nessuno (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Delvoye in Wallace 2011, 239, n. 21; Delvoye in Bruno 2014, 120). Inoltre di questa macchina spaventosamente perfetta – "it does not suffer from traumatic childhood memories, or stress [...], all the things that can effect or change the color and shape of a shit" – l'artista può controllare tutto: "it's all about control. Because you are asked as a baby to control yourself and then some people become control freaks and neurotic" (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Delvoye in Ayerza 2001; Wallace 2011, 240 n. 34).

È ciò che Jean Clair sembra non afferrare quando sottolinea che l'opera, contrariamente alla sua presentazione, secondo cui la macchina avrebbe

dovuto puzzare o scoreggiare, “non emanava alcun fetore”. A suo dire questa mancanza d’impatto estetico

avrebbe dovuto persuadere l’artista, che invece ha coraggiosamente chiamato in causa nomi importanti, da Diogene a Lucien Febvre, e ha evocato il carnevale, la Quaresima e i proverbi di Bruegel, che un’opera che non puzza e non scoreggia non ci fa sprofondare nell’animalità della cloaca da cui l’uomo è riuscito a malapena a sfuggire, ma al massimo nell’universo sanificato del laboratorio (Clair 2004, 26-27).

È mai possibile che Clair non abbia percepito la connotatissima presenza olfattiva di *Cloaca*, che nell’estate 2003 era in mostra al Musée d’Art Contemporain di Lione? Forse non era arrivato all’ora giusta? Troppo presto o troppo tardi? Il fetore, a macchina in funzione, c’è sempre ed è perfettamente coerente con un’arte che evapora in estetica (Michaud, 2003) o con un contratto museale che propone ai visitatori/annusatori un gioco a più livelli: “l’attesa, la de-estetizzazione, e la ri-estetizzazione” (Colas-Blaise 2014, 73; Vander Gucht 1998, 9).

O meglio: chiamando in causa l’“universo sanificato del laboratorio”, Clair dimostra di aver colto benissimo, ma di non apprezzare ciò che ha colto. Con *Cloaca* non abbiamo a che fare con un Reale sporco e brulicante di vita (“Là où ça sent la merde / ça sent l’être”, diceva Artaud (1947 [1974], 83), e questo è più difficile da accettare rispetto a una dimensione scatologica che l’arte o la letteratura, non solo francesi (Kim 2022), hanno assimilato da un bel po’. *Cloaca* è un “tubo digerente senza corpo” (Duquenne 2012, 25), e se fosse un corpo sarebbe un *corps propre*, cioè un corpo straordinariamente, perfettamente ‘pulito’ (benché, a complicare le cose, l’espressione *corps propre* possa indicare anche il corpo fenomenico, il corpo vissuto, soggettivo, contrapposto a quello oggettivo delle scienze biologiche – ciò che in tedesco è espresso dall’antitesi *Leib-Körper*). E non potrebbe essere altrimenti: la parola *cloaca* deriva dal greco κλύζω, ‘lavo’, ‘pulisco’.

Lo testimonia anche il logo di *Cloaca New&Improved*, dove per la prima volta vediamo l’immagine di Monsieur Propre (Mastro Lindo) – che a partire da questo momento sarà onnipresente nella serie – ma con una variante non da poco [Fig. 7]. La mascotte del prodotto, creato dalla Procter&Gamble negli anni Cinquanta, solitamente è ritratta dalla vita in su: possiamo apprezzare la sua testa calva, il suo sguardo fiero, il suo torso possente e le sue braccia robuste. Basta così. Mastro Lindo è dunque pulito per definizione, privo di funzioni digestive e di desiderio, come si conviene a un omeone che deve aiutare le casalinghe a eliminare la sporcizia. Nella versione di Delvoye invece vediamo anche la parte inferiore del suo corpo o, meglio, un disegno schematico dei suoi intestini separati dal tronco dallo scudo ovoidale su cui è impresso il marchio *Cloaca*, che funge anche da specchio, dato che la sagoma degli intestini sembra un riflesso del busto sovrastante. Per Wallace questo scudo-marchio che divide in due la figura evoca la distinzione sporco-pulito

(Wallace 2011, 227) ma la natura di questi intestini è del tutto singolare: sono intestini pulitissimi (cioè vuoti), con anse muscolose quanto bicipiti, ovvero sono l'immagine idealizzata e simbolica di intestini, non il Reale.

Nonostante Delvoye sostenga di aver voluto realizzare qualcosa che non avesse nulla a che fare con la nostalgia (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002), *Cloaca* richiama una dimensione nostalgicamente ludica: il desiderio infantile di creare una macchina meravigliosa. Ricorda il *Canard digérateur* di Vaucanson che poteva battere le ali, starnazzare, bere, beccare semi dalle mani e – meraviglia! – digerirli, “comme dans les vrais animaux, par distribution & non par trituration, comme le prétendent plusieurs physiciens”. Vaucanson non aveva certo l'ambizione di “donner cette digestion pour une digestion parfaite, capable de faire du sang ou des parties nourricières pour l'entretien de l'animal”, cioè una digestione ‘reale’. Voleva soltanto “imiter la mécanique de cette action en trois choses [...]: 1) avaler le grain; 2) [...] le macérer, cuire ou dissoudre; 3) [...] le faire sortir dans un changement sensible” (Vaucanson 1738, 19-20).

Poi qualche anno dopo si scopri che l'anatra non ‘digeriva’, cioè che i semi ingeriti non proseguivano nello stomaco ma rimanevano alla base dell'esofago, e che i suoi escrementi, in realtà, erano mollica di pane inumidita e tinta di un verde giallastro, preparata e caricata ad hoc per permetterne l'espulsione (Nicolai 1783, 284; Doyon e Liaigre 1966, 125-129; Stafford 1994, 193-194). Sappiamo che la parola *canard* vuol dire anche ‘bufala’ (benché in un'accezione attestata solo dalla fine del secolo successivo), e già per questo non dovremmo amareggiarci troppo. Ma ci sono altre ragioni per non essere delusi: la storica della scienza Jessica Riskin sostiene l'assoluta utilità di questa ‘bufala’ che chiarisce perfettamente la questione scientifico-filosofica alla base di tutta l'operazione-*canard*. Automi come questo, infatti, non esprimevano la convinzione meccanicista di un'epoca, ma la lotta tra questa convinzione e il suo opposto, cioè i quesiti ancora senza risposta su quanto il corpo potesse davvero essere assimilabile a una macchina, i limiti della simulazione della natura. Lo dimostrano anche le parole di Condorcet nel suo elogio di Vaucanson: “non ha alcuna colpa se la natura esercita le sue funzioni in modo diverso da quanto lui è riuscito a imitare” (Condorcet 1782, in Riskin 2003, 610). Riskin dedica anche una nota a *Cloaca* e la introduce nel testo con queste parole:

Oggi diamo per scontato che le macchine possono sostituire una grande varietà di funzioni umane senza simulare effettivamente l'esecuzione di tali funzioni, e che le sostituzioni funzionali delle attività umane, per la nostra comprensione di tali attività, non hanno le stesse implicazioni che avrebbero le simulazioni.

E la posizione di Riskin su *Cloaca* è molto convincente:

Ormai la simulazione delle funzioni interne ci è così familiare che, ad eccezione del campo dei processi mentali, il suo interesse filosofico è scemato. Per questo,

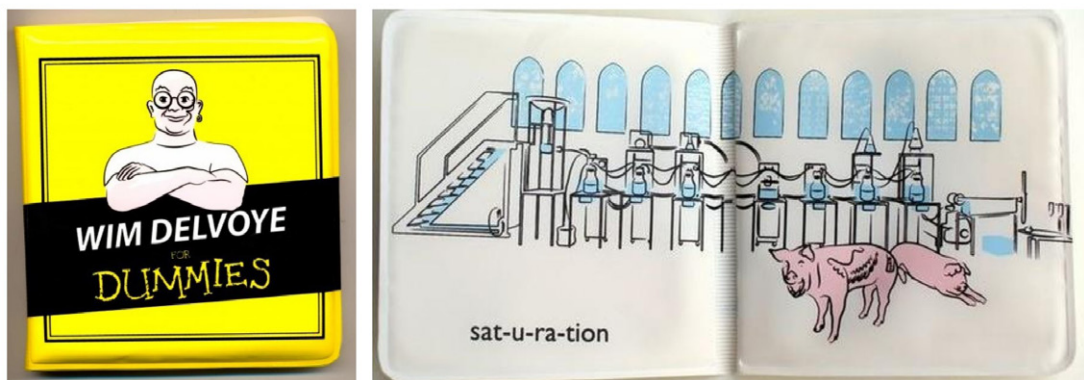


8. Immagine del profilo FaceBook dello Studio Wim Delvoye (dal 2.9.2022) [<https://www.facebook.com/StudioWimDelvoye/>].

forse, le simulazioni funzionali possono diventare progetti puramente artistici, così come un tempo lo erano i congegni a orologeria (Riskin 2003, 627, n. 58).

Insomma, *tempora mutantur: Cloaca* simula una funzione, non si propone come sostituzione funzionale e il suo fine, lo sottolinea lo stesso Delvoye, è unicamente artistico. Pertanto trovarvi un limite sarebbe come dire che il *canard* non farebbe buona figura nell'*OOZ*, lo zoo al contrario dell'artista, ecoscienzata e ingegnere Natalie Jeremijenko, che ospita robot uccelliformi pensati per la comunicazione interspecie (Wilson 2010, 41, 56), o che Delvoye, nonostante la sua ossessione per la pulizia, è meno sofisticato di Tuur van Balen, il quale, grazie all'aiuto di un biologo molecolare, ha progettato un ceppo di batteri da aggiungere al mangime per piccioni in grado di modificare il metabolismo di animali generalmente percepiti come insozzanti e trasformarli in macchine per la disinfezione urbana (è il progetto *Pigeon d'Or*, che ha vinto un award of distinction al Prix Ars Electronica 2011; Hauser 2020, 200-201).

Parimenti, se il *canard* di Vaucanson, coi suoi palesi obiettivi meraviglianti, era davvero la metafora epistemologica di un'epoca, *Cloaca* può esserlo di quella della bioingegneria o della bioarte ma solo se accettiamo di virarla in commedia (Verschaffel 2012, 227) e ammettiamo l'opera nel regno di quella che era chiamata scienza ricreativa. Perché la bioarte – e questo spiega la frequente assenza di *Cloaca* nel novero – “non crea solo oggetti ma nuovi soggetti” (Kac 2007, 19-20), mentre Delvoye ha creato oggetti, alcuni dei quali decisamente ingombranti, che traducono il processo chimico e meccanico della digestione e, come l'anatra di Vaucanson, divertono e meravigliano.



9. *Wim Delvoye for dummies*, Rectapublishers-Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles 2008, copertina e pagine interne.

Delvoye non invoca il ritorno del Reale, piuttosto la sua evacuazione. “We are completely aware”, dice, “that we are not dealing with shit anymore. For me, it’s like *Willie Wonka and the Chocolate Factory* with all the *oompa loompas* taking care of the situation. Shit is so nothing” (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002). *Cloaca* non è una macchina umanoide, non ne ha né l’aspetto né le movenze: è un’astrazione disincarnata che realizza “un prodotto pulito di qualità garantita” (Verschaffel 2012, 246). Potrebbe davvero, come è stato scritto, esporre lo spettatore a una “esperienza desoggettivante”? O, per converso, a una “empatia artificiale” (Dumouchel e Damiano 2016 [2019]; Friedlander 2017, 79-90)? E poi: pur essendo una macchina “degnata di un laboratorio scientifico” esposta in un museo al solo scopo di produrre “materia organica puzzolente”, è davvero così provocatoria, contro-istituzionale e “magnificamente ribelle” (Arrault 2016)? In un’epoca di digestione meccanica (Cottom 1999), è assai più probabile che la chiave di *Cloaca* risieda piuttosto nella sua dimensione ludica, infantile e regressiva.

Non stupisce per un artista il cui sito ci accoglie con i codici grafici di un videogioco rétro e che a 24 anni, nel 1989, invitato dalla galleria Bébert di Rotterdam a realizzare una delle sue prime monografiche, ha scelto di esporvi i suoi *Early Works* (1968-1971), cioè, nel caso specifico, i suoi disegni di bambino (tuttora presenti sul sito), muovendo quindi i primi passi del mondo dell’arte con una retrospettiva autenticamente regressiva (Bouratsis 2016, 52). Non sorprende se pensiamo che Delvoye non si è limitato a piratare bonariamente il logo di Walt Disney: poco dopo aver realizzato le sue ‘opere giovanili’, W.D. ha deciso di *essere* Walt Disney, con il quale condivide le iniziali di nome e cognome (Marcadé 2012, 47; Duquenne 2012, 16) [Fig. 8]. E forse lo ha fatto con pieno diritto, visto che anche per Vilém Flusser il Disney del futuro avrebbe potuto essere un biologo molecolare (Flusser 1988, 371). Infine, da più grandicello, Delvoye (Delvoye in Bruno 2014, 120-121) ha rivendicato una filiazione con *Till l’espègle* (o *Till Eulenspiegel*), il burlone del folklore tedesco che nel 1867, grazie allo scrittore belga Charles De Coster, è stato catapultato nelle Fiandre dominate

dagli Spagnoli e in preda alla caccia ai riformati, trasformandosi in un eroe in lotta per la tolleranza religiosa. Tutto è possibile in un universo ludico. Anche realizzare un libretto di plastica galleggiante dal titolo *Wim Delvoye for dummies* destinato ad allietare bagnetto dei bambini [Fig. 9].

Con *Cloaca* siamo davvero all'insegna della regressione? Dipende da cosa intendiamo per regressione. Una macchina che mangia solo per defecare è certamente una *machine nulle* (Delvoye in Breerette 2005) o più propriamente una *machine célibataire*, come quelle di Picabia o di Duchamp, il quale, però, immaginava un trasformatore che potesse far fruttare le “piccole energie sprecate”, tra cui, oltre all'eccessiva pressione su un pulsante elettrico, la crescita di capelli e unghie, le risate, lo scorrere delle lacrime, gli sguardi severi, gli sbadigli, gli starnuti, il russamento e i sospiri, annoverava anche “la caduta di urina ed escrementi” e “l'eiaculazione” (Duchamp 1999, 215-217). E qui (forse) sta un punto importante. Delvoye ha affermato a più riprese che gli escrementi sono quanto di meno discriminatorio possa esistere (“pas de différence de classe, pas de différence de race, pas de différence sexuelle”; Delvoye in Bruno 2014, 120-121) ma a questo ha aggiunto una dichiarazione, poi pubblicata sul sito del Museum of Old and New Art (MONA) e di cui non abbiamo potuto verificare altrove l'autenticità, che suggerisce qualcosa di rilevante: “Both as subject and metaphor, sexuality interests me less than digestion” (<https://mona.net.au/>).

Combinando le due asserzioni avanziamo un'ipotesi suscettibile di tutte le smentite del caso: Delvoye, paragonando la funzione digestiva, e dunque escretoria, alla sessualità, e preferendo la prima alla seconda, non dimostra per forza di essere un *enfant terrible*: dimostra di essere un *enfant*. Il quale probabilmente non ha alcun interesse a ‘regredire’ alla fase anale ma semmai a conferire sublime e umoristica concretezza alla sua personalissima teoria cloacale (Freud 1905, 496 n. 2; Freud 1908b, 459). Un solo orifizio è sufficiente alla creazione, anche a quella artistica, che per Delvoye, appunto, è del tutto assimilabile alla digestione (“artistic creation is like digestion, you have to develop your own enzymes first”; Hauser 2007, 28). E non c'è nulla di allarmante dinanzi a un desiderio regressivo così ben motivato: anche chi ha teorizzato la teoria cloacale dei bambini, dopo aver raccontato un suo sogno escrementizio, sosteneva che persino “il museo degli escrementi umani è passibile di una lieta interpretazione” (Freud 1899, 429; Molnar 2019).

## Bibliografia

Arends, Thackara 2000

B. Arends, D. Thackara (eds.), *Experiment: Conversations in Art and Science*, London 2000.

Arrault 2016

V. Arrault, *Vrai jeu, faux jeu de Cloaca ou l'oeuvre rebelle officielle*, in *Art et Jeu/Jue et*

- art*, Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art, Montpellier, novembre 2016.
- Artaud [1947] 1974  
A. Artaud, *La recherche de la fécalité*, in *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris 1974, 81-89.
- Ayerza 2001  
J. Ayerza, *Interviews Wim Delvoye*, "Lacanian Ink" 19 (2001).
- Bazile 1993  
B. Bazile, *IT'S O.K. TO SAY NO!*, Paris 1993.
- Bernadac, Bernard 2024  
M.L. Bernadac, B. Marcadé, *Lacan, L'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse*, Paris 2024.
- Borneman 1973  
E. Borneman, *Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien*, Frankfurt am Main 1973.
- Bouratsis 2016  
S.E. Bouratsis, *Wim Delvoye, poïétiques et esthétiques*, in E. Lunghi, *Wim Delvoye*, Paris 2016, 1-80.
- Bourriaud 2007  
N. Bourriaud, *Interview with Wim Delvoye*, "Bing" 5 (2007), 2-9.
- Breerette 2005  
G. Breerette, "Je cherche à donner une cotation à l'art", "Le Monde" 25.8.2005.
- Bruno 2014  
C. Bruno, *Entretien avec Wim Delvoye. Le seul portrait que je sais faire d'un être humain, c'est Cloaca*, "Psychanalyse" 1/29 (2014), 117-129.
- Cameron 2001  
D. Cameron, *The Thick of It*, in *Wim Delvoye*. In W. Devoye, K. Beirnaert, *Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001, 23-29.
- Clair 2004  
J. Clair, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris 2004.
- Colas-Blaise 2014  
M. Colas-Blaise, *L'art au risque de la science: les vitraux radiographiques de Wim Delvoye*, in A. Beyaert-Geslin, M. G. Dondero (dir), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, 1, Liège 2014, 59-76.
- Cottom 1999  
D. Cottom, *The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion*, "Representations" 66 (1999), 52-74.
- Criqui 2009  
J.-P. Criqui, *Wim Delvoye*, Neuchâtel 2009.
- Delvoye 2001  
W. Delvoye, *Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001.
- Delvoye, Cameron, Mosquera 2002  
W. Delvoye, D. Cameron, G. Mosquera, *Conversations with artists series: Wim Delvoye*, "New Museum Digital Archive" 25.1.2002.

- Doyon, Liaigre 1966  
 A. Doyon, L. Liaigre, *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, Paris 1966.
- Duchamp 1975  
 M. Duchamp, *Duchamp du Signe. Écrits*, Paris 1975.
- Duchamp 1999  
 M. Duchamp, *Notes*, Paris 1999.
- Dumouchel, Damiano [2016] 2019  
 P. Dumouchel, L. Damiano, *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale [Vivre avec les robots: Essai sur l'empathie artificielle]*, Paris 2016], tr. it. L. Damiano, Milano 2019.
- Duplat 2011  
 G. Duplat, *Le musée fou du "diable"*, "La Libre Belgique" 26.1.2011, 46.
- Duquenne 2012  
 O. Duquenne, *Being Wim Delvoye*, in *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 15-27.
- Ede 2000  
 S. Ede (ed.), *Strange and Charmed. Science and Contemporary Visual Arts*, London 2000.
- Ede 2005  
 S. Ede, *Art&Science*, London 2005.
- Flusser [1988] 2007  
 V. Flusser, [*Disney Land Colors.*] *On science* (1988), in E. Kac (ed.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge (MA)-London 2007, 371-372.
- Foncé et al. 2000  
 Y. Foncé et al., *Wim Delvoye: Cloaca*, Gent-Amsterdam 2000.
- Franblin 1999  
 C. Franblin, *Wim Delvoye: mieux vaut être un virus que tomber malade*, "artpress" 245 (1999), 18-23.
- Freud 1899  
 S. Freud, *Interpretazione dei sogni* (1899), OSF 3, 429-431 [*Sogno del cesso all'aperto*].
- Freud 1905  
 S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), OSF 4, 447-546.
- Freud 1908a  
 S. Freud, *Carattere ed erotismo anale* (1908), OSF 5, 399-406.
- Freud 1908b  
 S. Freud, *Teorie sessuali dei bambini* (1908), OSF 5, 447-465.
- Freud 1913  
 S. Freud, *Prefazione alla traduzione di "Riti scatologici di tutti i popoli" di J. C. Bourke* (1913), OSF 7, 186-188.
- Freud 1915  
 S. Freud, *Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale* (1915), OSF 8, 179-187.
- Freud 1929  
 S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), OSF 10, 197-280.
- Friedlander 2017  
 J. Friedlander, *Real Deceptions: The Contemporary Reinvention of Realism*, New York 2017, 79-90.

Hauser 2007

J. Hauser, *The Grammar of Enzymes*, in *Wim Delvoye, Cloaca 2000-2007*, Luxembourg 2007, 26-35.

Hauser 2020

J. Hauser, *Rehabilitating Bacteria. An Epistemological Art/Science Interface*, in H. Aldouby (ed.) *Shifting Interfaces. An Anthology of Presence, Empathy, and Agency in 21st-Century Media Arts*, Leuven 2020, 193-212.

Hoet 1992

J. Hoet, "Documenta als Motor". *Ein Rundgang durch die Documenta IX*, "Kunstforum" (119) 1992.

Kac 2007

E. Kac (ed.), *Signs of life. Bio Art and Beyond*, Cambridge (MA)-London 2007.

Kim 2022

A.L. Kim, *Cacaphonies. The Excremental Canon of French Literature*, Minneapolis 2022.

Lacan [1953] 1974

J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* [1953], in *Scritti*, I, Torino 1974, 230-316.

Lange 2002

R. Lange (ed.), *Wim Delvoye Scatologue*, Gent 2002.

Lyotard 1977

J.-F. Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris 1977.

Marcadé 2012

B. Marcadé, *Wim Delvoye's argoth*, in *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 31-80.

Martin 2002

J.-H. Martin, *From the Body Lab*, in R. Lange (ed.), *Wim Delvoye Scatologue*, Gent 2002, 7-11.

Michaud 2003

Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris 2003.

Molnar 2019

M. Molnar, *A Museum of Human Excrement*, in A. Borgos, J. Gyimesi, F. Erős (eds.), *Psychology and Politics: Intersections of Science and Ideology in the History of Psy-Sciences*, Budapest 2019, 11-22.

Myers 2015

W. Myers, *Bio Art. Altered Realities*, London 2015.

Nicolai 1783

F. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* 1781, 1, Berlin 1783.

Nussbaum 2008

V. Nussbaum, *Wim et la sacrée reliquerie. Enfance de l'art et reliques du sacré dans l'œuvre de Delvoye*, "kritische berichte" 3 (2008), 83-92.

Patterson 2016

K. Patterson, *Blending science, art and other excrement*, "The Conversation", 11.2.2016 [<https://theconversation.com/blending-science-art-and-other-excrement-54584>]

Perlein *et al.* 2010

G. Perlein, R. François, H. Depotte, N. Bourriaud, O. Bergesi, *Wim Delvoye*, Paris 2010.

- Riskin 2003  
J. Riskin, *The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life*, "Critical Inquiry" 29 (2003), 599-633.
- Roelstraete 2001  
D. Roelstraete, *Back to the Toilet: Truth and Fiction in Wim Delvoye's "Cloaca"*, in *Wim Delvoye. Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001, 49-57.
- Sauzedde 2003  
S. Sauzedde, *Philippe Ramette et Wim Delvoye, artistes-entrepreneurs*, "Figures de l'art. Revue d'études esthétiques" 7 (2003), *Artiste/Artisan*, 421-441.
- Sloterdijk [1983] 2013  
P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica [Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983] tr. it. A. Ermano, M. Perniola, Milano 2013.
- Stafford 1999  
B.M. Stafford, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge (MA) 1994.
- Sterckx 2007  
P. Sterckx, *Le Devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bruxelles 2007.
- Sterckx 2010  
P. Sterckx, *Les émulsions gothiques de Wim Delvoye*, "Chimères" 73 (2010), 147-166.
- Trémeau 2016  
T. Trémeau, *Le sublime capitaliste*, in E. Lunghi (ed.), *Wim Delvoye*, Luxembourg-Paris 2016, 33-41.
- Vander Gucht 1998  
D. Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles 1998.
- Vaucanson 1738  
J. de Vaucanson, *Lettre à l'abbé Des Fontaines*, in Id., *Le mécanisme du flûteur automate, présenté à Messieurs de l'académie royale des sciences [...] avec la description d'un Canard Artificiel [...]*, Paris 1738.
- Verbeeck, Broers 2016  
M. Verbeeck, N. Broers, *Conservation of contemporary art: from concepts to practice. Cloaca by Wim Delvoye*, in E. Hermens, F. Robertson (eds.), *Authenticity in transition. Changing practices in art making and conservation*, Archetype, London 2016, 141-148.
- Vernant 1985  
J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1985.
- Vernant 1990  
J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris 1990.
- Verrips 2017  
J. Verrips, *Excremental Art. Small Wonder in a World Full of Shit*, "Journal of Extreme anthropology", 1/1 (2017), 19-46.
- Verschaffel 2012  
B. Verschaffel, *Tempus ridendi?*, in Id., *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 226-256.
- Wallace 2011  
I.L. Wallace, *Deep Shit. Thoughts on Wim Delvoye's Cloaca Project*, in Ead., J. Hirsh (ed.), *Contemporary Art and Classical Myth*, London 2011, 217-240.

Weisberg 1993

G.P. Weisberg (ed.), *Scatological Art*, "Art Journal" 52/3 (1993).

Wilson 2010

S. Wilson, *Art + Science. How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st century aesthetics*, London 2010.

## Web

[https://ars.electronica.art/mediaservice/files/2011/05/Prix-Ars-Electronica-2011\\_EN.pdf](https://ars.electronica.art/mediaservice/files/2011/05/Prix-Ars-Electronica-2011_EN.pdf)

<https://archive.newmuseum.org/public-programs/708>

<http://www.cloaca.be>

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGEBLeR>

<https://www.cohenvanbalen.com/work/pigeon-dor#>

<https://mona.net.au/>

<https://wimdelvoye.be/>



Gli elementi costitutivi del corpo umano, le sue membra ma anche i suoi fluidi, e le sostanze da esso secrete o metabolizzate hanno sempre costituito un elemento molto importante della cultura popolare e dell'antropologia. Il Medioevo sviluppa teorie di grande rilevanza in ambito sacro, e nella corrispondente arte religiosa, in relazione al contrasto tra materia e spirito, e tra effimerità ed eternità: la valorizzazione delle reliquie e la nascita stessa della tipologia del reliquiario, per esempio, si basava proprio su questo contrasto, in cui è compresa l'alterità tra il contenuto, la materia organica – dunque in sé concreta e infima – e il contenitore, la cui *facies* allusiva e spesso elevatissima nei materiali e nelle forme si proponeva come elemento ossimorico che aiutava l'*iter* anagogico della sua fruizione, e dalla sua stessa funzione costitutiva. Questa attenzione al sangue, alle ossa, ai capelli, alla pelle, che l'età di mezzo esplicita con continuità anche nell'ambito della pratica medica e della magia naturale, ha costanti ritorni nei periodi successivi: basti pensare al lato oscuro della letteratura e delle arti visive tra Sei e Settecento, e al forte compiacimento Romantico, tra il

malinconico, lo scientifico e il morboso per il decadimento, anche materiale, della natura e del corpo umano. Ma è nella nostra contemporaneità che questo interesse si acuisce in modo particolare trovando anche un'espressione 'pratica': vuoi con la sacralizzazione dell'artista fino al parossistico culto delle sue deiezioni, vuoi con l'uso concettuale della materia organica 'bassa' e la valorizzazione del brutto, dell'osceno o del perturbante, sia con l'utilizzo fisico di questi materiali, sia con la loro esposizione nelle pratiche immateriali, come la *performance* e la videoarte.