

Anna Zinelli

Pornographie. La sezione non realizzata alla documenta 5 di Kassel
/ Pornographie. The unrealised section at documenta 5 in Kassel

traduzione di / translated by Maria Luisa Bonometti

All'interno della riflessione sul non realizzato portata avanti da oltre un anno da More Museum - attraverso la raccolta, la conservazione e l'esposizione online di progetti non realizzati di artisti del XX e XXI secolo - con questo contributo si vuole proporre l'analisi di un "non realizzato espositivo" a partire da un caso di studio specifico costituito dalla sezione *Pornographie* prevista per la documenta 5 di Kassel del 1972¹ ed eliminata a meno di sei mesi dall'inaugurazione della mostra curata da Harald Szeemann.

La nomina dell'ex direttore della Kunsthalle di Berna a segretario generale della manifestazione segna un momento di rottura nella storia della documenta e di ripensamento dell'attitudine retrospettiva che aveva segnato le prime tre edizioni - sostanzialmente modellate sulla visione idealista di Werner Haftmann

1

Per una bibliografia ragionata su documenta 5 si rimanda a P. Hinck, F. Scharf, *Auswahlbibliographie zur documenta 5*, in R. Nachtigaller, F. Scharf, K. Stegel (a cura di), *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, catalogo della mostra tenutasi presso il Museo Fridericianum di Kassel dal 3 Novembre al 30 Dicembre 2001, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 236-239.

- e in parte anche la quarta, che aveva tentato di proporre un approccio sincronico ma che di fatto aveva escluso le ricerche concettuali e performative. In una prima fase progettuale Szeemann propone il titolo di *Evento dei 100 giorni*², rileggendo l'attitudine espositiva anti-museale sostenuta dall'ideatore della manifestazione Arnold Bode, che nel 1964 aveva definito la documenta il "museo dei cento giorni"³. Laddove la concezione di Bode intendeva proporre una "negazione dell'impostazione tradizionale di museo e quindi affermazione di un'istituzione sperimentale, quale valida e attuabile alternativa"⁴ a partire da un dialogo tra l'opera e l'ambiente, Szeemann vuole invece spostare l'attenzione da un tipologia di presentazione oggettuale a quelle "attitudini" - come proposto nella celebra mostra del 1968 *Live in your Head: When Attitudes Become Form* - volte a "superare il dualismo tra museo/opere e catalogo/intenzioni" tipico delle mostre tradizionali⁵.

² H. Szeemann, *Documenta V 100 Tage Ereignis*, in "Informationen", maggio/giugno 1970, p.1.

³

A. Bode, *Einführung*, in *documenta 3, Malerei, v.I*, p. XIX.

⁴ M. Vecco, *La Biennale di Venezia. Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 2002, p. 120.

⁵ M. Cestelli Guidi, *Le "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano 1997, p.50.

Il progetto iniziale di documenta 5 come sequenza di eventi, in linea con il rinnovamento delle tipologie espositive e l'emergere di ricerche artistiche che si rivolgono a spazi esterni al circuito tradizionale, viene tuttavia ripensato, anche in considerazione del sostanziale fallimento della mostra *Happening und Fluxus* tenutasi alla Kölnischer Kunstverein tra il 6 novembre 1970 e il 6 gennaio del 1971, in cui Szeemann aveva lasciato piena libertà agli artisti. Sorta di banco di prova della quinta documenta, essa aveva scatenato polemiche sulla stampa e da parte del sindaco⁶, in particolare per le azioni di Otto Mühl e Hermann Nitsch definite "oscene" e "pornografiche", e conflitti tra gli artisti e le sfere istituzionali, anche a seguito del divieto a Wolf Vostell di esporre una mucca incinta da parte dell'istituto veterinario. Szeemann decide quindi di optare per una tipologia espositiva tematica, adottando il modello proposto da Bazon Brock che, assieme ad Jean-Christophe Ammann, lo affianca nel comitato decisionale di documenta. Il concetto di *Indagine sulla realtà. Mondi visuali oggi* elaborato da Brock rifacendosi alle analisi strutturaliste, prevede un processo di classificazione di differenti aree, a partire da tre macrolivelli: realtà dell'immagine, realtà dell'immagine raffigurata, identità/non identità dell'immagine e dell'immagine raffigurata. Il problema di fondo a cui si voleva rispondere attraverso queste categorie era quello di indagare i rapporti tra arte e società a partire da una sistematica definita che permettesse di porsi come strumento di indagine critica sulla realtà, comprendendo al suo interno sia forme "artistiche" che "extra-artistiche" quali la pubblicità, il kitsch, la propaganda politica, il linguaggio dei mass-media e appunto la pornografia. Quest'ultima sezione avrebbe dovuto inserirsi nel secondo livello, dedicato alla "realtà dell'immagine raffigurata" cioè "caratterizzata, oggettivata come realtà" accanto al "realismo pittorico contemporaneo (realismo della west-coast), al fotogiornalismo, all'azionismo (arte e teatro di strada, arte del maggio 1968), al design e alla pop art come categorie primarie, alla pittura psichedelica, alle

⁶ cfr. *Pornoshock. Hier spricht Oberbürgermeister Theo Burauen*, in "Express", 12 novembre 1970.

mitologie individuali, all'auto-rappresentazione, alla segnaletica stradale, ai linguaggi formalizzati, alla caricatura e alla ritrattistica come secondarie⁷.

Nel marzo del 1971 il programma dettagliato viene presentato alla prima conferenza stampa e pubblicato su "Informationen" in tedesco, francese ed inglese⁸. La presenza di una sezione dedicata alla pornografia non passa inosservata: sulle pagine del "Ludwigsburger Kreiszeitung"⁹ si parla di un programma confuso, criticando il fatto che si estenda fino alla "pornografia" e alle "comuni hippie", affiancando opere d'arte a fumetti e rappresentazioni sacre, così come a quadri psichedelici e rappresentazioni del "black power". Il fatto di riportare nel titolo, tra le diverse sezioni illustrate nel programma, proprio quella dedicata alla pornografia è scelto sul "Frankfurter Neue Presse" con l'articolo *Pop, Pornographie, Politik: Die nächste „documenta“ lehrt das Fürchten (Pop, pornografia, politica: la prossima documenta mette paura)*¹⁰, mentre il trafiletto riportato nel settembre successivo sul "Demokratisches Volksblatt" è intitolato semplicemente *"Documenta" mit Pornographie ("Documenta" con pornografia)*¹¹. Nell'ottobre su "Deutsche Nachricht"¹² Robert Scholz parla di una commistione di "arte" e "anti-arte" e si dice "sconcertato" per il fatto che gli organizzatori di documenta affermino di dover limitare il proprio programma per questioni finanziarie, e poi includano sezioni come quelle dedicate all'arte dei malati mentali, alla pornografia, al kitsch e all'utopia; egli si

7

cfr. J.C. Ammann, B. Brock, H. Szeemann, *Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5 = documenta 5 - modèle pour une exposition = Draft program for documenta 5 as a thematic exhibition*, in "Informationen", marzo 1971, p. 5.

⁸ Ibid., pp. 1-11.

⁹ *Verwirrung um Kasseler „documenta 5“* in "Ludwigsburger Kreiszeitung" 27 marzo 1971

¹⁰ *Pop, Pornographie, Politik: Die nächste „documenta“ lehrt das Fürchten*, in "Frankfurter Neue Presse", 27 marzo 1971.

¹¹ *"Documenta" mit Pornographie*, in "Demokratisches Volksblatt", 6 settembre 1971.

¹² R. Scholz, *Kunst und Antikunst heillos vermischt: Kasseler „documenta 5“ – mit Irrenmalerei und Pornographie vervollständigt*, in "Deutsche Nachrichten", 8 ottobre 1971.

domanda cosa abbiano a che fare tali categorie con una mostra d'arte e perché debbano quindi essere sostenute da finanziamenti destinati alla cultura. In generale si può quindi affermare che le critiche da parte della stampa all'assetto della mostra - pur mettendo in risalto la presenza della sezione e sfruttandone quindi la componente sensazionalista - non si rivolgessero tanto al fattore della pornografia in sé, quanto appunto all'accostamento proposto tra categorie considerate come "artistiche" e "non artistiche".

L'attenzione alla pornografia, al kitsch alla propaganda proposta dal programma si iscrive all'interno di un preciso dibattito, sviluppatosi nel corso degli anni precedenti, volto appunto a problematizzare il discrimine tra la sfera artistica e extra-artistica. Nel 1969 usciva la traduzione tedesca dell'antologia curata l'anno precedente da Gillo Dorfles dedicata al kitsch¹³, di cui la fotocopia del frontespizio risulta presente nel faldone conservato presso il documenta Archiv "*Materialen zum Konzept, Fotokopie*"¹⁴ (*Materiali per il concept, fotocopie*); inoltre Dorfles viene citato tra i possibili nominativi da contattare per la sezione del kitsch nel foglio di lavoro datato 25 marzo 1971¹⁵.

L'antologia proponeva una selezione di saggi che definivano una tassonomia del cattivo gusto¹⁶, includendo tra le diverse tipologie anche il "porno-kitsch" analizzato da Ugo Volli¹⁷. Questi identificava il kitsch non tanto con la

¹³ G. Dorfles, *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Lerici, Milano 1968 (trad. ted. G. Dorfles, *Der Kitsch*, Verlag Ernst Wamuth, Tübingen 1969).

¹⁴ *Materialen zum Konzept, Fotokopie*, documenta Archiv, documenta 5, Mappa 87.

¹⁵ *Arbeitspapier*, 25.3.1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappa 85.

¹⁶ In particolare Dorfles si rifaceva al modello della trattatistica tedesca della prima metà del secolo, con autori come Pazaurek e Karpfen, e alla fenomenologia del kitsch proposta nel 1960 da Ludwig Giesz che, rifacendosi a sua volta al concetto di "Kitsch-Mensch" teorizzato da Broch, aveva inteso il kitsch come un'attitudine, un'esperienza legata al soggetto anziché come una caratteristica dell'oggetto.

Cfr. G. Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/Berlin 1912; F. Karpfen, *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Weltbund-Verlag, Amburgo, 1925; L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches, Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Wolfgang Rothe, Heidelberg, 1960.

¹⁷ U. Volli, *La morale e il Pornokitsch*, in G. Dorfles, *Il kitsch....* op.cit, pp. 223-250.

pornografia in generale, quanto con quelle forme in cui l'elemento erotico è mascherato da una finta pudicizia o accompagnato da giustificazioni falsamente estetiche. Di una lettura in chiave estetica della pornografia si era occupato anche Peter Gorsen¹⁸, in particolare con lo studio del 1969 *Das Prinzip Obszön*¹⁹ dedicato ai rapporti tra arte, pornografia e società. Secondo Gorsen l'emancipazione del sessuale era frutto del ripensamento della distinzione operata dall'estetica idealista tra la dimensione creativa e quella dei bisogni, e l'estetica sessuale era quindi da intendersi prima di tutto come una revisione dell'estetica del bello (che riduceva il brutto a una sua derivazione) ed implicava un passaggio ad un'estetica capace di estendersi a tutte le sfere della vita. Un momento fondamentale di tale passaggio era identificato nel riconoscimento come "categoria artistica" della caricatura, ossia di una tipologia espressiva in cui si ritrovano tutte le possibili rappresentazioni del brutto, compresa quella sessuale, e nell'estetica surrealista che aveva colto, soprattutto con Bataille, come il brutto e il bello cessino nell'erotica di essere concetti antitetici. Secondo l'autore la progressiva apertura dell'estetica a tutte le categorie della vita, quindi anche a quelle prima considerate come "oscene", rendeva problematiche la stessa definizione di pornografia e la delimitazione tra essa e l'arte. Laddove infatti nel modello idealistico, e ancora nella concezione del brutto di Rosenkranz, essa veniva identificata con un'erotica fine a se stessa, ossia volta unicamente a stimolare i sensi e non inserita in un disegno più ampio, quindi come una sorta di isolamento feticistico di un dettaglio che non si inserisce in un tutto semantico o estetico, tale concezione non poteva più essere adottata a partire dalla perdita della distinzione ontologica tra arte e vita e dell'avvento di nuove tipologie artistiche e letterarie basate sul montaggio e la processualità che implicavano una forma di lettura non più integrale ma volutamente frammentaria.

¹⁸ Gorsen era professore di letteratura presso l'Università di Francoforte dopo aver conseguito nel 1965 un dottorato in filosofia con Adorno e Habermas.

¹⁹ P. Gorsen, *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1969 (trad.it: P. Gorsen, *La dimensione oscena*, Tattilo, Roma 1973).

Alla fine del marzo del 1971 Szeemann propone a Gorsen di curare la sezione *Pornographie*²⁰; egli risponde accettando la proposta ma sottolineando anche di non essere interessato a un lavoro incentrato sull'idea di pornografia come ambito isolato quanto piuttosto di voler sviluppare un discorso in linea con la sua concezione estetica basata su forme di "sconfinamento" tra le diverse discipline²¹. Nella lettera successiva²² a Gorsen, dell'11 giugno, Szeemann ricapitola i punti concordati nel corso di un incontro tenutosi il 30 aprile: le sezioni "pornografia" e "concretismo" (nel programma del 1971 pensata invece per il terzo livello) faranno parte di "realtà dell'immagine raffigurata" e presenteranno delle situazioni in scala 1:1, per i cui allestimenti sarà contatto Molinier; entrambe le sezioni saranno autosufficienti rispetto al percorso espositivo (la prima nelle sale della torre del Museum Friedecianum, la seconda al piano terra della Neue Galerie), in modo tale da poterne proibire l'ingresso ai minori di 18 anni. In particolare per la sezione della pornografia si pensa all'allestimento della stanza con un letto, decorazioni fotografiche alle pareti e la proiezione di film a contenuto pornografico. Szeemann specifica come l'intento non voglia essere quello di dimostrare gli stimoli offerti all'arte dalla pornografia, prendendo le distanze da approcci quali quello di Allen Jones. L'artista era ricondotto da Gorsen in *Das Prinzip Obszön* alla categoria del "solo erotico" teorizzata da Eduard Fuchs, ossia a quella tipologia di artisti che selezionando l'erotico dal materiale che la realtà offre loro lo pongono al centro della propria attività creativa²³. La presa di distanze a cui si allude è probabilmente da intendersi come in linea con le critiche espresse da Gorsen verso la tendenza a

²⁰ Lettera di Harald Szeemann a Peter Gorsen, 29 marzo 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

²¹ Lettera di Peter Gorsen a Harald Szeemann, 1 aprile 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

²² Lettera di Harald Szeemann a Peter Gorsen, 11 giugno 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

²³ P. Gorsen, *Das Prinzip Obszön*, op.cit., p. 142.

un isolamento operato unicamente su basi contenutistiche di quella che era stata definita come “erotic art”, presentata ad esempio in occasione dell’omonima mostra del 1966 alla Sidney Janis Gallery e letta dall’autore come un’operazione limitativa riconducibile a un carattere prettamente commerciale e spettacolare.

Il 15 gennaio del 1972²⁴ Gorsen invia a Szeemann il suo progetto di allestimento, denominando la sezione *Feticismo sessuale e pornografia* e pensandola come strutturata in due diversi spazi: nella prima sala è prevista la proiezione di due filmati, uno di circa un’ora contenente stralci di materiale pornografico dal 1920 all’attualità e un secondo di circa 20 minuti che documenti l’utilizzo dell’erotismo e dell’osceno nel surrealismo e nell’azionismo (in particolare si citano Hermann Nitsch, Günter Brus, Pierre Molinier).

Tale sezione è pensata come uno strumento didattico finalizzato a mostrare le valenze “politiche” della pornografia, e le sue correlazioni con la violenza, il terrore e le situazioni di guerra”; per questo egli propone di inserire al suo interno dei manifesti di Klaus Staeck (che curerà nella stessa documenta la sezione relativa alla propaganda politica, assieme a Reiner Diederich e Richard Grübling) tratte da *Pornografie*²⁵, un volume fotografico edito nel 1971 in cui veniva proposta una riflessione sul concetto di “pornografia” intesa non come uso di contenuti a carattere sessuale più o meno esplicito, ma come forma di spettacolarizzazione della violenza, attraverso immagini di torture di guerra, cadaveri spogliati, violenze urbane.

La seconda sala, la cui collocazione non è ancora stata definita ma che si ipotizza nella torre del Fridericianum, presenterebbe invece oggetti legati al feticismo sessuale di diversi ambiti: “oggetti di scena delle “sale torture”, dildo, guaine per pene, abiti in stile vittoriano, strumenti di tortura, feticci fatti a mano

²⁴ Lettera di Peter Gorsen a Harald Szeemann, 15 gennaio 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappa 103.

²⁵ K. Staeck, *Pornografie*, Anabas-Verlag, 1971.

legati alle perversioni sessuali, oggetti di Pierre Molinier e Henry Nouveau²⁶.

Una seconda descrizione degli spazi espositivi previsti e mai realizzati sarà riportata nell'intervista a Gorsen e Szeemann pubblicata nel giugno del 1972 all'interno della rubrica dedicata alla quinta documenta curata da Gerd Winklers sulla rivista "pardon":

Gorsen: Volevamo interpretare in modo scientifico i luoghi sociali in cui agisce la pornografia, mostrare la sensualità della merce, non portare riproduzioni di oggetti noti da sexy shop [lett. Beate-Uhse-Laden²⁷], sottolineare il rapporto tra la pornografia e la violenza in Vietnam, "defunzionalizzare" la pornografia didattica.²⁸

All'inizio del 1972 emergono le perplessità sul progetto da parte di Szeemann, che il 31 gennaio scrive a Gorsen²⁹ di aver trovato davvero brillante la sua presentazione in occasione dell'ultima riunione, ma di essere un po' spaventato dalla sua relazione scritta e da problemi con la censura; inoltre si dice poco convinto della chiusura di parte del percorso ai minorenni. Egli propone quindi a Gorsen di presentare unicamente i film, all'interno del già previsto programma cinematografico e non nella sede espositiva, e curare piuttosto un intervento critico all'interno del catalogo. In una prima lettera inviata il 21 febbraio³⁰ alla

²⁶ Lettera di Peter Gorsen a Harald Szeemann, 15 gennaio 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

²⁷ Si riferisce all'omonima catena di sexy shop ampiamente diffusa in Germania e fondata appunto da Beate Uhse, che nel 1962 (anno dell'approvazione legge che legalizzava la pornografia) apriva il suo primo negozio a Flensburg.

²⁸ G. Winklers, *Kalte Füße*, in "pardon", giugno 1972, p. 53.

²⁹ Lettera di Harald Szeemann a Peter Gorsen, 31 gennaio 1972, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

³⁰ Lettera di Peter Gorsen a Herr Just (documenta GmbH), 21 febbraio 1972, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

documenta GmbH³¹ Gorsen si dice molto sorpreso dell'improvvisa messa in discussione della sezione comunicatagli da Szeemann e di non accettare una decontestualizzazione delle proiezioni dal progetto in quanto pensato come rispondente a un preciso intento di "terapia linguistica" in senso marcusiano, che andrebbe a perdersi nell'ambito generale della rassegna dei film. Tuttavia il 6 marzo egli scrive nuovamente alla direzione³², affermando che, a seguito di un incontro con Szeemann avvenuto il 2 marzo, entrambi concordano nell'eliminazione del concept. Egli dichiara inoltre che la lettera di Szeemann del 31 gennaio si basava su un'incomprensione poi chiarita, e che le cause della mancata realizzazione sono essenzialmente da imputarsi a ragioni pratico-organizzative viste le difficoltà che avrebbe implicato isolare una parte del percorso espositivo. Tuttavia, nella già citata intervista su "Pardon" Gorsen avanza l'ipotesi che le motivazioni della cancellazione siano di carattere complesso, e non si possa escludere anche un aspetto politico³³.

Nel saggio dedicato ai progetti esclusi o rifiutati nella storia delle documenta Fridhelm Scharf e Gisela Schirmer sottolineano come il prestigio stesso della manifestazione possa aver influito sulla decisione del curatore:

*Documenta's prestige and the public attention associated with it can also become an obstacle to the free design of the exhibition. This was the case at documenta 5, when the section "Pornography", which was curated by the sociologist Peter Gorsen and had a scientific orientation, was cancelled by the exhibition's secretary general six months before the exhibition opened. The threat of protests and legal action by outraged citizens – that is, fear of a public scandal surrounding the alleged "moral corruption of young people" – may have been among the determining factors in Harald Szeemann's decision.*³⁴

³¹ *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, traducibile come "società a responsabilità limitata".

³² Lettera di Peter Gorsen alla documenta GmbH, 3 marzo 1972, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

³³ G. Winklers, *Kalte Füße*, op.cit.

³⁴ F. Scharf e G. Schirmer, *Abgehängt. Kunstverweigerung und -ablehnung als Konfliktheschichte/*

È interessante notare come l'eliminazione della sezione s'isciva in un momento di ripensamento globale della manifestazione e di presa di distanza rispetto a un'applicazione troppo rigida del "modello Brock". Il 21 marzo del 1972 usciva infatti su "Die Welt"³⁵ un'intervista a Szeemann in cui questi riaffermava il concetto di un'autonomia dell'arte rispetto a categorie a priori, come sarà confermato dalla mostra che, pur non disconoscendo il modello tematico e l'impianto strutturale di Brock, tenta anche di fare una mediazione con il progetto originario di Szeemann lasciando maggiore libertà agli artisti, come affermato in catalogo: "Le opere d'arte saranno presentate in maniera autonoma nella forma determinata dall'artista; la differenziazione dei livelli di realtà nell'opera, che non viene presa in considerazione dagli artisti nel processo di lavoro è invece compito dello spettatore"³⁶

Le cause della mancata realizzazione di *Pornographie* non risultano quindi identificabili in modo univoco, ma possono essere ricondotte a una serie di fattori molteplici, quali appunto la paura di censure (anche in considerazione delle polemiche scatenate dalla mostra di Colonia), effettivi problemi logistici, la volontà di non dare un taglio eccessivamente "teorico" e "politico" all'esposizione. Ripercorrere la storia della mancata realizzazione diviene dunque uno specchio delle diverse fasi progettuali attraverso cui si è articolata l'organizzazione della manifestazione e delle differenti posizioni del dibattito che l'hanno segnata.

Off the Wall. Artists' Refusals and Rejections: A History of Conflict, in M. Glasmaier, K. Stengel (a cura di), *50 Jahre / Years Documenta 1955 – 2005, 2. Archive in motion*, Schriftenreihe des Documenta Archivs, Göttingen Steidl 2005, pp. 119-120.

³⁵ H. Szeemann, *Die Kunst kehrt sich selbst zurück*, in "Die Welt", 21 marzo 1972.

³⁶ H. Szeemann, contributo in catalogo, in *documenta 5*, catalogo della mostra, 30 giugno - 8 ottobre 1972, Bertelsmann, Monaco 1972, s.p. (trad. in M. Cestelli Guidi, *Le "documenta" di Kassel*, op.cit., p.62).

This paper aims to provide an analysis of an “unrealised exhibition”, within the reflection proposed by More Museum through the collection, the preservation and the on-line exposition of refused and unrealised art projects of the XX and XXI century. Specifically, the paper focuses on *Pornographie*, a section that was originally to be part of Kassel's documenta 5, in 1972³⁷, but which was cancelled six months before the opening of the exhibition, curated by Harald Szeemann.

The designation of the former director of Berna's Kunsthalle as secretary general of the event marked a break with the history of documenta, insofar it entailed rethinking the retrospective approach that distinguished its first three editions - shaped by the idealistic vision of Werner Haftmann - and partly the fourth, that left out conceptual and performance arts in spite of the proclaimed will to focus on the latest tendencies of the art world. In a first planning phase Szeemann proposed the title of *100-Days Event*³⁸, referring to the anti-museum stance of Arnold Bode, the founder of the exhibition, who in 1964 had defined documenta as the “100-days museum”³⁹. Whereas Bode aimed to “deny the traditional configuration of the museum, asserting the feasibility of an experimental institution as a valuable alternative”⁴⁰, starting from the relationship between the artwork and the environment, Szeemann wanted to shift the focus from the “objects” to the “attitudes”- as in his well-known 1968 exhibition *Live in your Head: When Attitudes Become Form* - in order to overcome the typical “dualism between museum/artworks and catalogues/intentions”⁴¹.

³⁷ For a selected bibliography on documenta 5 see P. Hinck, F. Scharf, *Auswahlbibliographie zur documenta 5*, in R. Nachtigäller, F. Scharf, K. Stegel (edited by), *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, catalog of the exhibition at museum Fridericianum in Kassel, November 3-December 30 2001, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 236-239.

³⁸ H. Szeemann, *Documenta V 100 Tage Ereignis*, in “Informationen”, May/June 1970, p.1.

³⁹ A. Bode, *Einführung*, in documenta 3, Malerei, v.l., p. XIX.

⁴⁰ M. Vecco, *La Biennale di Venezia. Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 2002, p. 120.

⁴¹ M.Cestelli Guidi, *Le “documenta” di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan,

documenta 5 was initially conceived as a series of events, in line with the emerging renewal of the types of exhibitions and the contemporary artistic endeavours that were questioning the traditional environment of the artworld. Nonetheless, this approach was reconsidered, also in relation to the limited success of the exhibition held at the Kölnischer Kunstverein between November 6th 1970 and January 6th 1971, *Happening & Fluxus*, sort of “testing ground” for the fifth documenta. Szeemann granted the artist total freedom, thus stirring controversy in the press and on the part of the Mayor⁴², especially with regard to the “pornographic” and “obscene” actions performed by Otto Mühl and Hermann Nitsch; moreover, after the Veterinary Institute forbade Vostell to exhibit a pregnant cow, further conflicts arose between the artists and the institutions. Szeemann resorted therefore to a thematic method of curation, opting for the model proposed by Bazon Brock, member of documenta's working group as well, together with Amman. Brock's concept of *Inquiry into reality. Today's imagery* referred to structuralism and aimed to organize different paradigms starting from three macro-levels: the reality of depiction, the reality of the depicted, and the identity/non-identity between the depiction and the depicted.

The point at issue was the understanding of the relationship between art and society through a systematic scheme that could call the reality into question, comprising both "art" and "non-art" forms, such as advertising, kitsch, propaganda, mass-media language, and, indeed, pornography⁴³. This section was to be included in the second level, focused on "the reality of the depiction", which was namely "objectified as reality" according to a primary and a secondary category; the former consisting of "contemporary realistic painting"

Milano 1997, p. 50.

⁴² Cfr. *Pornoshock. Hier spricht Oberbürgermeister Theo Burauen*, in “Express”, november 12th 1970.

⁴³ cfr. J.C. Amman, B. Brock, H. Szeemann, *Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5 = documenta 5 - modèle pour une exposition = Draft program for documenta 5 as a thematic exhibition*, in “informationen”, March 1971, p. 5.

(West Coast realism), action photography [*Foto Journalism*]⁴⁴, actionism (street art and theatre, art of May 1968), pornography, design and pop art, the latter featuring psychedelic painting, individual mythologies, self-portrayal, traffic signs, formalized languages, caricature and portrait. On the occasion of the first press conference in March 1971, the detailed program was presented and then published in German, English and French in "Informationen"⁴⁵. The existence of a section on pornography did not pass unnoticed: the "Ludwigsburger Kreiszeitung"⁴⁶ talked about a confused program, criticizing the inclusion of "pornography" and "hippy communes", as well as the juxtaposition of art, comics, and sacred representations, of psychedelic paintings and "black power" portrayals. The "Frankfurter Neue Presse" chose to insert a reference to the pornographic section in its headline, with the article *Pop, Pornographie, Politik: Die nächste „documenta“ lehrt das Fürchten (Pop, pornography, politics: the terrorizing next documenta)*⁴⁷. The following September, the "Demokratisches Volksblatt" featured a short article simply entitled "*Documenta mit Pornographie*" ("*Documenta with pornography*")⁴⁸; in October, on the "Deutsche Nachricht"⁴⁹ Robert Scholz talked about a mixture of "art" and "anti-art", claiming to be "disconcerted" by the presence of sections dedicated to the art of the individuals with mental health issues, to pornography, kitsch and utopia, while the team of curators had previously stated they were forced to downsize the original program due to a lack of public funding. He questioned the relevance of those categories to an art exhibition and therefore their right to be supported by public funding for the arts. Although the press criticism emphasized the presence of

⁴⁴ *Action photography* translates the German term *Ereignis Reportagefotografie*, rendered in French as *Photographie d'événement et de reportage*, which refers to Photojournalism.

⁴⁵ J.C. Amman, B. Brock, H. Szeemann, *Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5 = documenta 5 - modèle pour une exposition = Draft program for documenta 5 as a thematic exhibition*, in "Informationen", March 1971, p. 5.

⁴⁶ *Verwirrung um Kasseler „documenta 5“* in "Ludwigsburger Kreiszeitung", March 27th 1971.

⁴⁷ *Pop, Pornographie, Politik: Die nächste „documenta“ lehrt das Fürchten*, in "Frankfurter Neue Presse", March 27th 1971.

⁴⁸ "*Documenta mit Pornographie*", in "Demokratisches Volksblatt", September 6th 1971.

⁴⁹ R. Scholz, *Kunst und Antikunst heillos vermischt: Kasseler „documenta 5“ – mit Irrenmalerei und Pornographie vervollständigt*, in "Deutsche Nachrichten", October 8th 1971.

the section on pornography, exploiting its element of sensationalism, the target was not so much the pornography per se as the juxtaposition of "art" and "non-art" that the exhibition proposed.

documenta's attention to pornography, kitsch and propaganda was part of a specific debate, developed throughout the years past, which aimed to question the distinction between the spheres of "art" and "non-art". *The anthology of bad taste*, curated by Gillo Dorfles in 1969, was translated in German the following year⁵⁰; the photocopy of the book's title-page is present in the folder "*Materialen zum Konzept, Fotokopie*"⁵¹ (*Materials for the concept, photocopies*), stored in the documenta Archiv, and in the worksheet dated March 25th 1971⁵² Dorfles is mentioned, among other names, as a possible curator for the section about kitsch. His anthology of selected essays created a taxonomy of bad taste⁵³, and, among the different types of kitsch, included also "porno-kitsch", identified by Ugo Volli⁵⁴ with those forms that disguise their erotic quality with a contrived modesty or resort to a supposedly aesthetic value to justify their own existence. Peter Gorsen⁵⁵ read pornography from an aesthetic viewpoint as well, in particular in his 1969 survey *Das Prinzip Obszön*⁵⁶, focused on the relationship between art, pornography and society. According to Gorsen, the sexual

⁵⁰ G. Dorfles, *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Lerici, Milano 1968 (German translation G. Dorfles, *Der Kitsch*, Verlag Ernst Wamuth, Tübingen 1969).

⁵¹ *Materialen zum Konzept, Fotokopie*, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 87.

⁵² *Arbeitspapier*, 25.3.1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 85.

⁵³ Dorfles referred to the model of the German literature of the first half of the century – specifically to Pazaurek and Karpfen - and to the phenomenology of kitsch described by Ludwig Giesz in 1960, who, employing the concept of "Kitsch-Mensch" theorized by Broch, considered kitsch to be an attitude, an experience linked to the subject, rather than a feature of the object.

Cfr. G. Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/ Berlin 1912; F. Karpfen, *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Weltbund-Verlag, Hamburg, 1925; L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches, Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Wolfgang Rothe, Heidelberg, 1960.

⁵⁴ U. Volli, *La morale e il Pornokitsch*, in G. Dorfles, *Il kitsch...* op.cit., pp. 223-250.

⁵⁵ Gorsen was professor of literature at the University of Frankfurt; he had earned his Ph.D in philosophy in 1965 with Adorno and Habermas.

⁵⁶ P. Gorsen, *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1969.

liberation developed from the rethinking of the distinction between the dimension of creativity and the dimension of needs, established by German Idealist aesthetics and still noticeable in Rosenkranz's "aesthetics of ugliness". The aesthetics of the sexual was therefore to be considered as an overhaul of the aesthetic of the beautiful, (which contemplated the ugly merely as its own derivation), and implied the passage towards an aesthetics which could be able to expand across all aspects of life. An essential moment of such change was identified in the acknowledgment as "art category" of the caricature, that is, a mode of expression that portrays all the possible facets of ugliness, including the sexual one. The aesthetics of surrealism was also considered of utmost importance, especially with Bataille, who argued that, within the sphere of eroticism, ugliness and beauty cease to be antithetical concepts. According to the philosopher, the gradual opening of aesthetics towards every category of life, obscene included, challenged the very definition of pornography, as well as its detachment from art. For Idealism, and still in Rosenkranz's conception of ugliness, pornography was identified with an erotism whose only purpose was to stimulate the senses, in a sort of fetishist isolation of a detail that cannot be part of a semantic or aesthetic unit. This idea did not hold true anymore, since the ontological distinction between art and reality had lost its value, and the advent of new forms of art and literature, based on montage and processuality, implied a way of reading which was intentionally fragmentary.

At the end of March 1971 Szeemann invited Gorsen to curate the *Pornographie*⁵⁷ section; he took his offer but at the same time clarified that he was not interested in exploring pornography as an isolated scope; his aim was to elaborate a proposition according to his own aesthetic concept of "trespassing" between various disciplines⁵⁸. In the following letter⁵⁹ to Gorsen,

⁵⁷ Letter from Harald Szeemann to Peter Gorsen, March 29th 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

⁵⁸ Letter from Peter Gorsen to Harald Szeemann, April 1st 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

⁵⁹ Letter from Harald Szeemann to Peter Gorsen, June 11th 1971, in documenta Archiv, documenta

dated June 11th, Szeemann summarised the issues they both agreed upon in a meeting held on April 30th: the sections “pornography” and “concretism” (which in the program of 1971 appeared on the third level) were going to be part of the “reality of the depicted”, presenting full-scale situations that would have been set up by Molinier. Both sections were going to be independent from the exhibition itinerary (the former in the tower's halls of Fridericianum Museum, the latter on the ground floor of the Neue Galerie), in order to restrict admittance to people 18 years of age or older. For the pornography section they thought to stage a room with a bed, display photographs on the walls and project porn movies. Szeemann did not aim to show how pornography could contribute to art, distancing himself from approaches like those typical of Allen Jones. In *Das Prinzip Obszön*⁶⁰, Gorsen connected the artist to the category of “mere eroticism” theorized by Eduard Fuchs, that is to say, to a kind of art focused on the elements of erotism that can be found in reality. Such stance was supposedly linked to Gorsen's criticism toward the tendency to identify “erotic art” solely on the basis of its content, as for example was the case of the exhibition of the same name at the Sidney Janis Gallery in 1966, which according to the art critic had only commercial and shocking purposes.

On January 15th 1972⁶¹ Gorsen forwarded his curatorial proposal to Szeemann, naming the section *Sexual fetishism and pornography* and picturing it as arranged on two different areas. In the first hall he envisioned the projections of two movies: one with a running time of about an hour, consisting of extracts from pornographic films from 1920 to present, the other, 20 minutes long, aimed to record the usage of erotism and obscenity in surrealism and actionism (with particular regard to Hermann Nitsch, Günter Brus, Pierre Molinier). The educational goal of this section was to show the political values of pornography, and its correlation to violence, terror and war; for this reason, Gorsen proposed

5, Mappe 103.

⁶⁰ P. Gorsen, *Das Prinzip Obszön*, op.cit., p. 142.

⁶¹ Letter from Peter Gorsen to Harald Szeemann, January 15th 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

to include the posters of Klaus Staeck (who was going to curate, in the same edition of documenta, the section on propaganda, together with Reiner Diederich and Richard Grübling). These works were originally published in *Pornographie*⁶², a 1971 photo book which challenged the idea of "pornography" as the use of more or less sexually explicit materials, holding it conversely a form of spectacularisation of violence through images of war tortures, disrobed corpses and urban violence.

The second hall, supposedly located in the tower of Fridericianum, was going to exhibit objects linked to various ranges of sexual fetishism: "props of 'torture chambers', dildos, penis gourds, Victorian clothing, stocks, handmade sexual toys of fetish perversions, objects by Pierre Molinier and Henry Nouveau"⁶³.

A further description of the unrealized exhibition spaces appeared in the interview with Gorsen and Szeeman published in the journal "Pardon" in June 1972, in the column run by Gerd Winkler and dedicated to documenta 5:

Gorsen: *We wanted to give a scientific interpretation of the social situations where pornography acts, show the sensuality of the commodity, and not just offer some reproductions of sexy shop goods [Beate-Uhse-Laden⁶⁴]; highlight the relationship between pornography and violence in Vietnam, "defunctionalize" educational pornography.*⁶⁵

At the beginning of 1972 Szeemann raised the first doubts about the project: on January 31st he wrote to Gorsen⁶⁶ that his presentation at the last official meeting was brilliant, even though he was slightly concerned about his report

⁶² K. Staeck, *Pornografie*, Anabas-Verlag, 1971.
⁶³

Letter from Peter Gorsen to Harald Szeemann, January 15th 1971, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

⁶⁴ Reference to the sexy-shop chain of the same name, largely spread in Germany and founded by Beate Uhse, who in 1962 (year of approval of the law that legalized pornography) opened her first shop in Flensburg.

⁶⁵ G. Winklers, *Kalte Füße*, in "pardon", June 1972, p. 53.

⁶⁶ Letter from Harald Szeemann to Peter Gorsen, January 31st 1972, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

and potential issues with censorship: moreover, he wasn't fully convinced about the decision to restrict the admittance to part of the exhibition to people 18 years of age or older. He suggested Gorsen to present only the movies, within the film program and not in the exhibition space, and he prompted him instead to write a contribution for the catalog. In a letter sent to documenta GmbH⁶⁷ on February 21st, Gorsen replied that the sudden doubts voiced by Szeemann about his section came as a surprise; and he refused to agree to the decontextualization of the projections, for they were thought to be a form of "linguistic therapy" in a marcusian sense which would have been lost in the generic context of a film festival. Yet, on March 6th he wrote again to the board of directors⁶⁸, saying that after a meeting with Szeemann on March 2nd they both agreed upon the cancellation of the concept. Gorsen also stated that Szemann's letter of January 31st was due to a misunderstanding, solved at a later stage, and that the missed realization of the section on pornography was to be ascribed to organizational reasons, since isolating a part of the exhibition had proved to be a problem. Nonetheless, in the aforementioned interview to "Pardon", Gorsen assumed that the causes behind the cancellation were much more complex, perhaps even political⁶⁹.

In their essay on rejected and refused projects throughout the history of documenta, Fridhelm Scharf and Gisela Schirmer underline how the prestige of the exhibition could have influenced the decision of the curator:

Documenta's prestige and the public attention associated with it can also become an obstacle to the free design of the exhibition. This was the case at documenta 5, when the section "Pornography", which was curated by the sociologist Peter Gorsen and had a scientific orientation, was cancelled by the exhibition's secretary general six months before the exhibition opened. The threat of protests and legal action by outraged citizens – that is, fear of a public scandal surrounding the alleged "moral corruption of young people" – may

⁶⁷ *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, expression that can be translated as "limited liability company".

⁶⁸ Letter from Peter Gorsen to documenta GmbH, March 3rd 1972, in documenta Archiv, documenta 5, Mappe 103.

⁶⁹ G. Winklers, *Kalte Füße*, op.cit.

have been among the determining factors in Harald Szeemann's decision.⁷⁰

Interestingly, the cancellation of the section was situated in a time that witnessed a general rethink of the exhibition itself, with a gradual separation from the "Brock model". On March 21st, 1972, in an interview for "Die Welt"⁷¹, Szeemann reiterated the notion of the autonomy of art from any a priori category, as the exhibition itself would have shown. Although it acknowledged Brock's themes and his structural system, documenta 5 tried in fact to mediate with Szeemann's original intentions granting more freedom to the artists, as we can read in the catalog: "Artworks will be presented autonomously, in the form determined by the artist; on the other hand, the differentiation of the levels of reality within the artwork, which is not contemplated by the artists in their work process, is left in the audience's hands."⁷²

The reasons behind the missed realization of *Pornographie* cannot be univocally identified, but they can be traced back to a series of factors, that is, fear of censorship (also on account of the controversy stirred by the exhibition in Cologne), actual logistical issues and the will to avoid an excessively "theoretical" and "political" slant. Retracing the history of the missed realization of this section becomes therefore a mirror of the different phases of the exhibition's organization, that enables us a broad perspective on the various roles in the debate that surrounded it.

⁷⁰ F. Scharf e G. Schirmer, *Abgehängt. Kunstverweigerung und -ablehnung als Konfliktheschichte/ Off the Wall. Artists' Refusals and Rejections: A History of Conflict*, in M. Glasmaier, K. Stengel (edited by), **50 Jahre / Years Documenta 1955 – 2005, 2. Archive in motion**, Schriftenreihe des Documenta Archivs, Göttingen Steidl 2005, pp. 119-120.

⁷¹ H. Szeemann, *Die Kunst kehrt sich selbst zurück*, in "Die Welt", March 21st 1972.

⁷² H. Szeemann, catalog contribution, in documenta 5, catalog of the exhibition, June 30-October 8 1972, Bertelsmann, Munich 1972, s.p.