

"Maurizio Cattelan è l'uomo convalescente dell'arte. Il mondo, i rapporti umani e sociali, le prescrizioni, la violenza, le ingiustizie e le barbarie, che convivono cinicamente accanto alla religione e alle strutture dell'utile e dell'ordine produttivo, sono soltanto una metafora di una struttura assolutamente immotivata, arbitraria ed indifferente in cui ci si trova a vivere. Si crea nell'illusione di una separazione tra giusto ed ingiusto, tra valore e non valore: dunque tra significati pieni ed assenza di significati. Ma creando si guarisce noi e magari, a pezzi, il mondo."

*F. Bonami dal cat. "Biennale di Venezia" 93*

"Contrariamente ad altre forme più semplici di radicalità artistica, ciascun lavoro rimane tematicamente un "portatore di contesto" senza suggerire una presa di posizione ideologica o didattica sulle condizioni a cui rimanda.

Ciascun lavoro di Maurizio Cattelan è diverso dagli altri, ciascuna soluzione formale è determinata dalle circostanze che l'hanno prodotta. Implicando se stesso nel sistema di relazioni sociali che ogni nuovo progetto osserva o mette in moto, Cattelan ridefinisce anche il ruolo dell'artista rifiutandosi di distinguere fra attività e risultato e identificandosi con una condizione sociale vista con un'ottica contemporanea pragmatica e romantica."

*G. Magnani dal cat. "Ottovolante" Museo Comunale di Bergamo 92*

"Non sono interessato alla propagganda, tocco dei contenuti politici perché mi pongo il problema delle differenti categorie della realtà. Credo però di rispondere alla necessità sempre più diffusa di nuovi argomenti morali...anche se alla fine ci si ritrova faccia a faccia con se stessi più che con il sistema...Penso che la vera situazione da scardinare sia quella interiore: più il mio lavoro si rivolge all'esterno più credo parli dei miei problemi, della mia interiorità"

*M. Cattelan*

"Lontano da qualsiasi deterministica pretesa di riconoscersi in un ruolo, il suo lavoro procede per scontri-confronti con la realtà fenomenologica; fino al collasso formale di una progettualità che non consente distinzioni convenzionali tra autentico ed inautentico.

L'impegno si traduce nell'estensione dilatata degli ambiti tematici: dal recupero-reinvenzione di funzionalità atipiche, alla riappropriazione ironica (e sarcastica) delle valvole di sfogo e di contenimento dell'ordine prestabilito."

*R. Daolio dal cat. "Anni 90" Galleria d'Arte Moderna Bologna 91*

"Maurizio Cattelan sta percorrendo la strada che lo ha condotto a realizzare dei lavori dove vengono scardinati i tradizionali rapporti visivi o culturali, dove gli oggetti o le situazioni vengono decontestualizzati, destrutturati, quindi liberati. Il suo lavoro è caratterizzato quindi da una frantumazione dell'opera e degli interventi realizzati, usando i media, la pubblicità, l'economia e il mercato. E' una ricerca ironica e provocatoria al tempo stesso, che può toccare anche tematiche politiche e soprattutto sociali, ma non sfocia mai in una presa di posizione ideologica. Si sviluppa quindi un processo capace di rifondare e riorganizzare gli oggetti-o le azioni-ma soprattutto di mettere in crisi un uso univoco del linguaggio che non viene negato ma semplicemente aperto ad un numero teoricamente infinito di contaminazioni."

*R. Pinto in Flash Art n 164 del 91*

"L'arte oggi si gioca nella qualità dei rapporti tra l'artista e il resto del mondo, non solo tra l'artista e il suo pubblico. Cattelan richiama lo spettatore ad una ridefinizione anche del suo ruolo, lo coinvolge nel proprio progetto artistico invitandolo ad una funzione attiva perché, infine, il rivolgersi al sistema non è altro che un rivolgersi a se stessi, ad una presa di coscienza del proprio essere, del proprio ruolo e delle nostre relazioni, all'interno di tutto ciò che assume le vesti del sistema. Di conseguenza l'opera di Cattelan non è un lavoro sulla drammatizzazione del nulla, ma sulle sovrastrutture che circondano questa drammatizzazione rendendola possibile, rendendola vendibile."

*G. Romano in Lapiz "El juego del Arte" n.68 del 92*

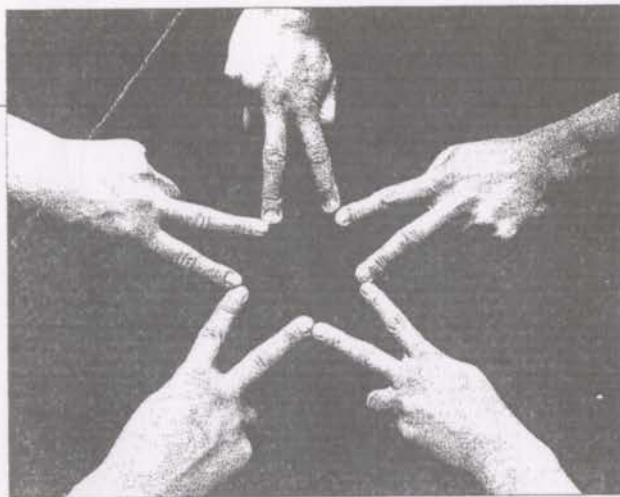
## Un linguaggio di confine

MAURIZIO CATTELAN, L'ARCHITETTURA DEL PENSIERO *Roberto Pinto*

**M**aurizio Cattelan è nato a Padova nel 1960 e, come molti altri artisti della sua generazione, non ha frequentato mai le aule di un liceo artistico o di un'Accademia, preferendo cercare l'arte direttamente nelle gallerie e negli spazi espositivi (soprattutto a Bologna e Milano) dove si faceva ricerca e non ci si limitava a studiare l'arte antica.

Il suo è un lavoro difficile da descrivere: non si tratta di pittura né di scultura, neppure, per certi versi di installazioni. Maurizio Cattelan si occupa principalmente di visualizzare idee e meccanismi di pensiero attraverso installazioni, video, fotografie, oggetti, azioni. Più che di opere si tratta di "operazioni artistiche" in cui l'autore vuole porre delle domande più che affermare qualcosa. Una volta ha raccolto in alcuni grandi sacchi della protezione civile le macerie del Pac appena esploso; un'altra volta ha chiuso la galleria lasciando intravedere all'interno un orsetto giocattolo che correva con la sua bicicletta su un filo. Oppure per parlare del problema dell'identità ha chiesto a decine di persone di fare un suo identikit e li ha fatti realizzare da un disegnatore riempiendo con questi volti di se stesso (ma visti e realizzati dagli altri) un'intera parete.

Che ne rimane dell'arte con la "A"



Maurizio Cattelan "Senza titolo" 1996. Courtesy Ars Futura Galerie, Zurich

maiuscola in questo modo? Molto se si considerano le idee, molto meno se si mantiene intatto il nostro preconcetto di andare alla ricerca di un artista "ispirato", metà romantico bohémien, metà bravo artigiano. Forse davanti a questi lavori bisogna entrare cercando di cogliere gli indizi, le tracce di una sorta di racconto fatto solo di frammenti, lasciando da parte visioni del mondo onnicomprensive o teoremi complicati, ma cercando i meccanismi della nostra vita, attraverso il filtro di un occhio ironico e disincantato, qualche volta cinico, come quello di Cattelan.

Questo è un momento particolarmente importante per Maurizio Cattelan, nei prossimi mesi sarà alle prese con la Biennale di Venezia e la mostra *Skulptur Projekte* a Münster. Inoltre il Castello di Rivoli (uno dei pochissimi spazi pubblici per l'arte contemporanea in Italia) ha in programma una sua personale in ottobre. Ma per entrare dentro il suo modo di "agire" mi sembra interessante riportare la richiesta che Maurizio Cattelan mi ha rivolto prima dell'intervista vera e propria: "Spesso

leggo delle interviste interessanti e mi piacerebbe riutilizzare dei pezzi di altre conversazioni perché trovo esposti dei concetti con chiarezza. Credo che un'intervista dovrebbe servire a far capire qualcosa in più di un autore, ma allo stesso tempo bisognerebbe avere l'umiltà di ammettere a volte la propria "inferiorità" nel costruire delle complesse architetture di pensiero. Ti propongo quindi di raccogliere delle cose già fatte. (...) Nessuno fa mai così perché si ha sempre il problema di affermare la propria personalità, invece magari si può benissimo accettare le cose dette da un altro e condividerle... magari le posso in qualche modo migliorare. Poi anche il mio lavoro è spesso fatto così. Mi trovo a lavorare in modo molto simile ad altri miei colleghi ma questo non mi preoccupa (...) E poi spesso piacerebbe a me fare delle domande ad un intervistatore!". Naturalmente non ho accettato (forse ho sbagliato?), ma anche questo era rivoltare il solito modo di vedere le cose.

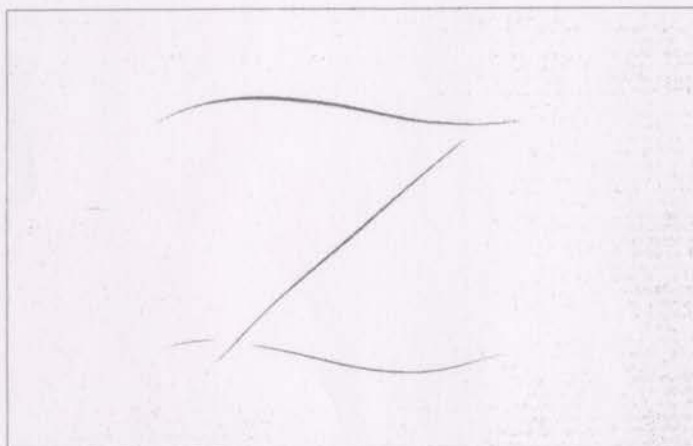
*Vorrei partire da come concepisci una tua opera.*

L'opera parte quando squilla il telefono, quando qualcuno ti invita.

Quindi lavori sempre per un posto specifico, per qualcosa di preciso?

No, sono per lo più dei lavori che tengono in considerazione dove vengono presentati. Credo che sia diverso, non sono fatti apposta per quel luogo. Credo che sia la stessa cosa di quando qualcuno vuole produrre un qualsiasi prodotto: cerchi di capire dove sei, cosa si è

*...si ha sempre il problema di affermare la propria personalità, invece magari si può benissimo accettare le cose dette da un altro e dividerle... magari le posso in qualche modo migliorare.*



Maurizio Cattelan "Senza titolo" 1993 (Zorro), Acrilico su Tela

fatto e cosa ci sia da fare. Mi piace anche imparare qualcosa dai vari contesti, avere delle possibilità ogni volta diverse.

Ma quando squilla questo telefono... qual è l'obiettivo che ti proponi di raggiungere?

Non c'è mai un obiettivo, c'è una situazione, cerchi di capire che relazione hai con il resto delle cose, la tua posizione. Cosa sono adesso e cosa questa situazione aggiunge o cambia di quello che sono? Il mio lavoro non vuole arrivare da nessuna parte.

Comunque cerchi sempre di presentare dei lavori nuovi e fatti per l'occasione?

Sì, sempre. Ho tanti lavori quante sono le mostre nel mio curriculum

(ride!).

Ma ti è mai capitato di rivedere dei tuoi lavori in altre mostre?

Sì solo recentemente però. Ci sono dei lavori che si prestano ad essere rimontati ma altri che tolti dal contesto dove sono nati sono solo interessanti per la storia del tuo percorso. Ho fatto un lavoro raccogliendo le macerie dopo la distruzione del Pac (Padiglione d'Arte Contemporanea) a Milano e credo che si possa riproporre tra una decina d'anni come una sorta di riflessione, ma adesso sarebbe stupido e non si terrebbe conto della variabile tempo. Altri lavori potrei metterli praticamente in qualsiasi situazione che andrebbero bene comunque.

Ma ci sono delle persone che comprano questi lavori. Come possono comprare delle opere che perdono di importanza a secondo del contesto in cui vengono collocate?

Più che dei compratori direi dei sostenitori del lavoro. L'arte non è una merce come le altre, vendiamo delle idee, delle emozioni. Chi compra il tuo lavoro sostiene quello che fai, ti dà la possibilità di farne un altro.

Pensi mai al pubblico che vedrà il tuo lavoro?

Generalmente non riesco a pensare ad un lavoro che vada bene per tutti. Mi capita di fare i miei lavori per una, due persone in modo particolare, quasi di "dedicarglielo". C'è sempre una persona ideale con cui stai dialogando. Mi piace anche che ci sia una specie di "protettore" del lavoro che se ne prenda cura, che faccia quasi l'angelo custode.

È hai fatto dei lavori pensando a qualcuno che potesse poi comprarlo, o meglio, "sostenerlo"?

No, pensi sempre a qualcosa d'altro, non a vendere un'opera. Anzi nelle ultime mostre ho sempre fatto delle cose molto difficili da vendere.

È questo ti crea dei problemi? In fondo il primo che sostiene il tuo lavoro è il tuo gallerista, che è comunque una persona che vive vendendo il lavoro degli artisti.

Ma non credo ci si debba preoccupare di queste cose. Se vuoi fare dei soldi credo che bisogna scegliere un'altra strada. Il problema non è vendere.

Quanto è importante il progetto nel tuo lavoro? C'è una distanza tra l'idea iniziale e poi la sua realizzazione pratica?

Credo che non ci sia una vera differenziazione, sono inscindibili. È

# intervista

un binomio che danza con il fallimento: puoi avere un bel progetto ma se non lo realizzi nel modo giusto diventa una buffonata. A volte, però ci sono dei lavori impulsivi, che nascono senza un progetto definito a priori.

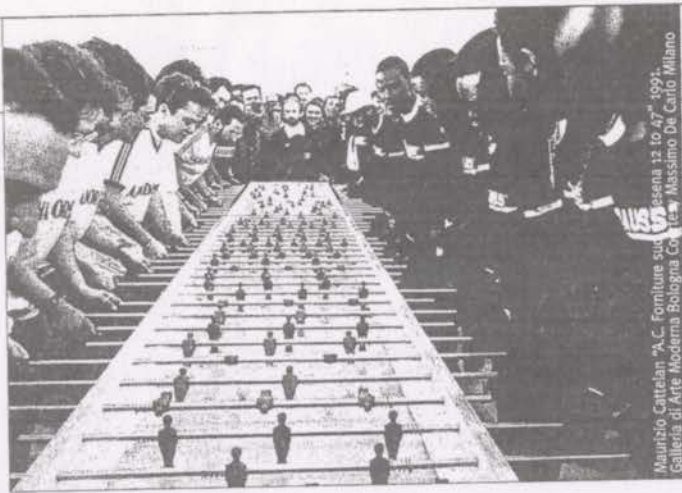
*In questo momento stai lavorando più all'estero che in Italia. Non hai quindi trovato delle difficoltà di "linguaggio"?*

No, non credo. Non avviene se sei sai ascoltare, se veramente vuoi comunicare con gli altri, cercando di avvicinarti a loro, e soprattutto se tu non cerchi di creare delle barriere con il tuo lavoro.

*Sei stato invitato ad esporre alla Biennale di Venezia, parallelamente a Skulptur Projekte a Münster in Germania, una rassegna che si svolge ogni dieci anni. Hanno ancora una funzione queste mega mostre "contenitore", senza uno specifico tema di approfondimento?*

Servono solo a sancire la tua posizione, è una sorta di avallo che tu sei un artista, sei un professionista. È uno dei tanti filtri, uno dei tanti passaggi di un percorso. Non è la "coronazione" di carriera, credo sia più un'esperienza. Poi finché non ci potevo accedere li vivevo un po' come templi, che ti sembrano così lontani che non li prendi neanche in considerazione. Poi quando sei dentro cambia la prospettiva delle cose. In qualche modo sono momenti di crescita perché sei messo in condizione di sviluppare dei progetti inseriti in un contesto più ampio e ti senti veramente all'interno di una comunità che sta discutendo degli argomenti.

*Ma sono ancora dei punti di*



Maurizio Cattelan "A.C. Fontiture sulla Biennale 12 to 47" 1991. Galleria d'Arte Moderna Bologna Col. Civ. Massimo De Carlo Milano

*riferimento?*

Credo che ognuno decida quale siano i propri punti di riferimento. Devo dire che queste mostre mi stimolano; che poi siano dei punti di riferimento o meno questo lo vedremo dopo. Sono comunque delle macrostrutture che sono appesantite, difficili da gestire. Münster ha una situazione già molto più facile: è una mostra collettiva molto grande ma è ancora al di fuori della struttura burocratica ed è molto agile per questo. Il curatore (coordinato con il direttore del museo) ha delle grandi libertà, e dispone di tutte le risorse della comunità. Se tu hai un progetto si discute, si cercano i finanziamenti (magari con degli sponsor), ma sei quasi sicuro che il progetto, se valido, verrà realizzato.

*Mi sembra che sia anche una questione di ruoli. Spesso in Italia l'artista non ha un ruolo, perché le istituzioni (e la comunità di conseguenza) ti ignorano, e non hai nessuna funzione sociale.*

Sì, e in una situazione in cui sei aiutato puoi concentrarti di più sul lavoro, sui particolari della realizzazione...

*Come pensi di conciliare il tuo "dedicare" il lavoro ad un paio di persone e poi creare una*

*installazione per la Biennale di Venezia che avrà cento, forse duecentomila visitatori?*

Così tanti, così mi spavento! Centomila persone... credo che devo ripensare il mio lavoro. Credo che il lavoro che sto preparando per Venezia sia poco generoso sotto questo punto di vista. Un lavoro che non tiene cura di molte persone, anche se ho tentato di entrare in relazione con quello spirito statico che si respira a Venezia.

*Il tuo lavoro spesso cerca di entrare nei meccanismi sclerotizzati del nostro modo di vedere le cose o in quelli che regolano il mondo dell'arte (rapporti con le gallerie, le riviste, gli alti artisti, ecc.) e cerca di metterli in crisi. Hai avuto problemi ad avere quelle "telefonate" con cui inizi il tuo lavoro?*

No, non è sempre così. Ho iniziato io a proporre cose, ma non ho mai pensato che il mio lavoro dovesse essere fruito in un contesto semplicemente *underground*. Non credo che il mio lavoro abbia una carica "anti" qualcosa. Anzi parte da alcune delle regole di questa società. Ho sempre desiderato in qualche modo essere parte di questo organismo, di questo meccanismo,

MAURIZIO CATTELAN  
DANIEL NEWBURG

A few people are laughing and drinking beer outside of the gallery. A homeless person is shivering next to them. The same people are also in the gallery, but this time they're not laughing and drinking. They are deeply outraged by a donkey standing beneath a glittering chandelier. Maurizio Cattelan's New York exhibition, despite itself, strikes precisely where hypocrisy hides most comfortably. The show, as an event, didn't last very long. The landlord and the neighbors didn't appreciate the midnight brays. The next day the donkey was back in the Connecticut fields, we hope, while in the gallery, next to the chandelier, hung a twelve-foot string of sausages. The work's lineage with Beuys and Kounellis was dragged into the argument by viewers, not by the artist, illustrating how American audiences have so reluctantly digested both Beuys and Arte Povera. Cattelan is an outsider, anarchically following the traditions of his continent. This exhibition is a feat in his understanding and lucid perception of the context in which he was a guest. Beyond citations and preconceptions, beyond hypocrisy and false moralism, the composition of the show describes a great piece of sculpture, a vision in its wholeness. Sculpture is nothing but a monument to the state of an artist, his privileges and his uncertainties.

What Cattelan achieved quite simply in his first American show was not a translation or ver-



MAURIZIO CATTELAN, WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK DO NOT TOUCH DO NOT FEED NO SMOKING NO PHOTOGRAPHS NO DOGS, 1994. DONKEY, CRYSTAL CHANDELIER. PHOTO LINA BERTUCCI

balization of his ethnic pathology, but a composition made from the meager set of communication tools which he could handle. He strived to be articulate in an environment that he wanted bravely to understand, rather than be understood by. Cattelan looked square in the eyes of his viewers, turning his back on the mirror.

Francesco Bonami

"Rien à signaler" (catalogo) Barbara S. Polla, Gianni Romano (ed.) Giugno 1994

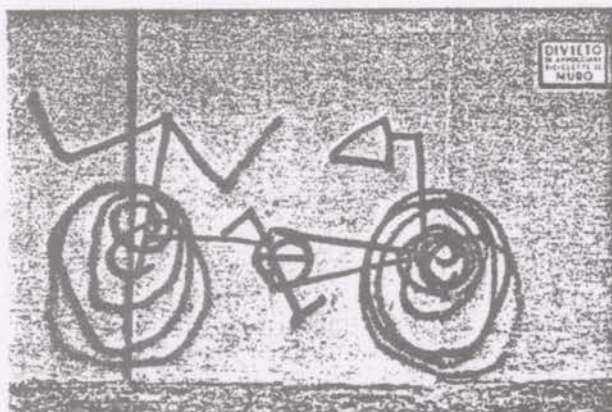
Maurizio Cattelan

## Things, Others, and the Outsider

Maurizio Cattelan's oeuvre derives from a derisory planning strategy that means the work's being completed according to unexpected variables which preserve the meaning of the work: that is when they do not go so far as to enrich it.

His early phase (1987-1989) could be defined as "acquaintance with things." One of his first works was the silhouette of a bicycle propped against a wall. It called to mind a stolen bicycle, his bicycle: art born from a loss, a void to be filled.

His first works echoed the forms of design. These



projects — lamps, tables, armchairs, etc. — while lacking any functionality, stimulated a renewed consideration of the originals' logic. Cattelan was sounding the limits separating the idea from its practical application, the real from the fictitious; he promoted the discarded byproducts of a judicious separation of the authentic from the useless. These objects are interesting for their exchange value, for their communicational dynamics. The work of art is no longer the *mise en forme* of an inanimate object: the art is *information*.

Cattelan's second operative phase, "discovering others," (1990-1992) was induced by a pressing necessity: the survival of information depends on a system. Even the art world lives and evolves thanks to an art system that is advanced through strategies of communication. Cattelan is convinced that "every system, even the best of all possible systems, contains a margin for error, a chink through which a virus can be introduced."

Cattelan, therefore, tried to introduce himself into various systems by various means. He founded a scientific cooperative. He published an advertise-

ment in various Italian newspapers which read, "Your vote is precious, keep it for yourself." He started a soccer team of Senegalese immigrants living in Emilia Romagna, challenging a team composed of art critics and dealers to a playoff on a custom-made table soccer game built to accommodate two teams of eleven players. He set up an illegal stand at an international art fare publicizing his soccer team.

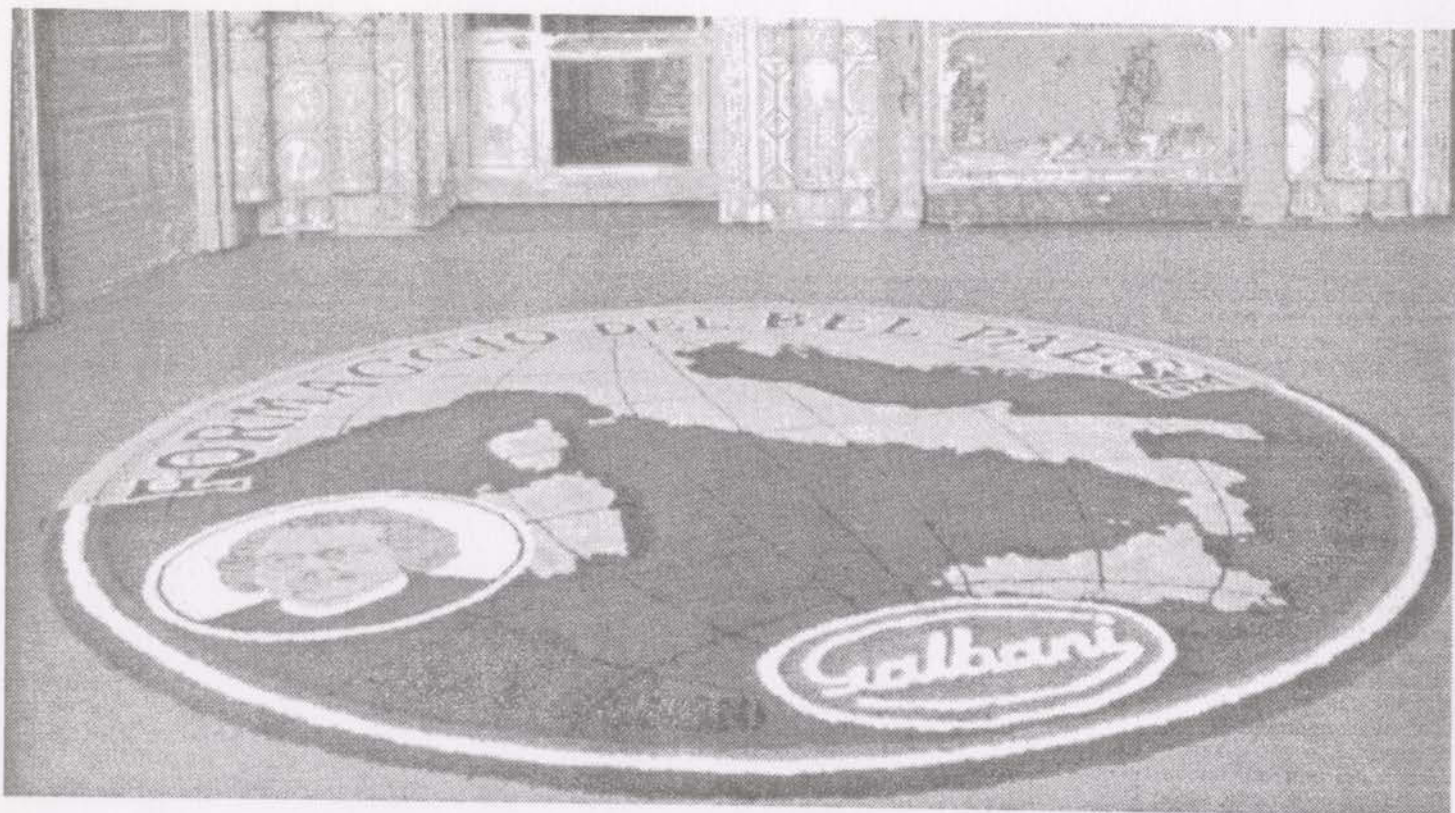
One of his gallery exhibitions featured a pyramid built from art magazines — their covers pictured the very same pyramid — whose advertising space he tried to sell.

For an exhibition of site-specific works to be held in a Dutch town on the German border he presented a project to distribute posters announcing a Nazi skinhead sit-in to coincide with the opening of the same exhibition. The project was judged too risky and rejected by the curator. Cattelan withdrew from the event thus excluding himself from an important opportunity.

From that point on Cattelan, who always maintained a covert style of inquiry, no longer attended the openings of his exhibitions and often canceled the soirees outright. It was as though he considered his physical presence to be superfluous. The very significance of his absence can be considered the key to the third phase of his work: "the clandestine artist" or "the importance of being elsewhere."

Back in 1989 Cattelan had already installed a personal displaying only a transparent mailbox and a sign on the wall reading "torno subito" (I'll be back soon). For a group show in 1991 he tacked up an official report (signed and registered by the police) denouncing the theft of his artwork the night before the opening. "The work of art," the police report stated,





# C'è anche il Bel Paese

## *Cattelan, tempo di autoironia*

Se, com'è giusto, l'attenzione principale del pubblico andrà alla rassegna «L'Orizzonte» e alle opere in mostra dal Museo Stedelijk di Amsterdam (che, ricordiamo, occuperanno le sale del secondo e terzo piano del Castello), non bisogna assolutamente dimenticare che al primo piano saranno esposte anche tutte le opere che fanno parte della collezione permanente del museo e che saranno egualmente visibili al pubblico. L'ambientazione, poi, di opere d'arte contemporanea in un contesto storico-architettonico di alta valenza, fa del Castello di Rivoli uno dei più suggestivi spazi espositivi.

Qui di seguito pubblichiamo l'elenco degli artisti presenti nella collezione permanente. Carla Accardi con «Rotoli» e «Cono giallo», Giovanni Anselmo con «Verso Oltremare», Marco Bagnoli «Colui che sta», «Benchè sia notte», Lothar Baumgarten «Stanza di Rheinsberg», Domenico Bianchi «Senza titolo».

Dara Birnbaum «Will-O'-the-Wisp (fuoco fatuo)», James Byars «Il libro sferico» e «La bacchetta», Enrico Castellani «Superficie Ibi», Alain Charlton «Pittura su linea multipla» e «Pittura su pannello singolo», Enzo Cucchi «Vitebsk Harar» e «Senza Titolo».

Si prosegue con Wim Delvoye «Installazione Castello di Rivoli», Jan Dibbets «Pavimento di Spoleto», Luciano Fabro «Paolo Uccello», Lucio Fontana «Ambiente spaziale», Gunther Foerg «Senza titolo», Gilbert & George «Doubles», Per Kirkeby «Skumring», Annette Lemieux «Giungla di barboni», Sol Lewitt «Pannelli e torre con colore e scarabocchi» (foto in basso a sin.), Richard Long «Linea d'acqua» e «Cerchio di Romolo»,

Fausto Melotti «Confronto», Marisa Merz «Senza titolo», «Fibonacci» e «Tenda di Ghedafi», Matt Mullican e Tom Verhoef entrambi con un «Senza titolo», Maria Nordman «Incontro tra la Dora e il Po», Oldenburg-Van Bruggen con un'opera del 1987 dal titolo chilometrico: «Progetto per le pareti di una sala da pranzo a forma di piatto rotto con uova strapazzate e modellino di fontana a forma di ciotola rotta».

E ancora: A.R. Penk «Capello d'arte su tela» Giuseppe Penone, «Albero di undici metri», Michelangelo Pistoletto «Persone nere» e «L'architettura dello specchio», Remo Salvadori «Lampada», Katy Sieverding «La grande strada bianca diventa nera», Ettore Spalletti «Dono» ed infine Niele Toroni con «Impronte di pennello» (foto in basso a destra) sia in acrilico su tela che su legno, Emilio Vedova «Da dove...», Gilberto Zorio «Sogno in un sottotetto» e, nella collezione fotografia, le opere di Giacomelli e Jodice.

Non mancano poi le ultime acquisizioni del Museo rivolese che riguardano alcuni dei più noti artisti italiani, quali Pier Paolo Calzolari che con il suo «Senza Titolo, omaggio a Fontana» cita, nei buchi che costellano la superficie dell'opera, la lezione di un artista a lui precedente che si è impegnato in una ricerca analoga.

Tra le altre acquisizioni, da segnalare Maurizio Cattelan con «Il Bel Paese» (foto in alto) opera ammantata di auto-ironia che consiste in un semplice tappeto circolare. Il logo è quello del famoso Bel Paese, il fiammifero che reca l'immagine dell'Italia.

E concludiamo questa lunga carrellata con gli altri artisti che rappresentano, insieme con

calzolari e Cattelan, le ultime acquisizioni del museo: Richard Long «Cerchio di Romolo» le cui pietre utilizzate sono state rinvenute nel territorio in cui lo spazio espositivo ha sede; Luigi Mainolfi «Colonna di Rivoli», opera in terracotta, il materiale prediletto dall'artista avellinese, elemento che si può manipolare con maggior immediatezza del marmo e del bronzo; Liliana Moro «Aristocratica», Giulio Paolini «La pura verità» per concludere con Jan Vercruyse «Tombeau III», dove più che di tombe vere e proprie si dovrebbe parlare di «cenotafio», qualcosa che viene eretto in memoria di qualcuno e che solo il pensiero, la memoria, può rivitalizzare.

# Jonge kunst in winkelcentrum

„On Line” geeft podium aan buitenlandse galeries in Gent

Van onze verslaggever

GENT — De Gentse galerie Foncke nodigde zeventien buitenlandse galeries uit naar de Bourdon Arcade, een winkelcentrum in het hartje van de Artevelde-stad. Zij presenteren voor het merendeel jongere kunstenaars die nog niet eerder in ons land te zien waren. Het initiatief heet *On Line* en wil de functie van de galerie als informatief podium in de verf zetten.

Foncke wist enkele belangrijke kunsthandelaars voor de beurs te interesseren, waaronder drie uit Californië. De stad Gent en verscheidene sponsors maakten het project mogelijk. Het is niet de bedoeling er een jaarlijkse kunstbeurs van te maken zoals Lineart in Flanders Expo. Maar wellicht kan de introductie in Gent de geëxposeerde kunstenaars in contact brengen met verzamelaars en galeriehouders in ons land, zodat *On Line* op termijn toch doorwerkt.

Hoewel de beurs in het teken staat van de jonge kunst, bracht een galeriehoudster uit Karlsruhe een toonkast mee met werk van Marcel Broodthaers, een kunstenaar met wie

hij bevriend raakte toen die bekend begon te worden in Duitsland. Op dezelfde stand hangen mooie abstracte bladen van Günther Förg. Ook een andere coryfee van de hedendaagse kunst, Bruce Nauman, is vertegenwoordigd. Een Weense galerie toont van hem een sculptuur met drie wassen hoofden. De rauwe, gepijnigde expressie van deze figuren vertolkt de pessimistische levensvisie van de Amerikaanse kunstenaar.

## Ervaring

De hoofdmoot van het aanbod bestaat uit recent werk van kunstenaars die bij ons veel minder of helemaal niet bekend zijn. Veel van dit jonge

werk is autobiografisch getint. Zo zie je bij White Cube uit Londen monotypes van Tracey Emin, een Britse kunstenaar die tafereel uit haar eigen jeugd uitbeeldt waarin haar tweelingbroer een hoofdrol speelt. Op dertienjarige leeftijd werd zij verkracht. Zij schrijft over haar ervaringen gedichten, illustreert die met tekeningen en komt desgevraagd over haar leven vertellen bij verzamelaars thuis. Onder de titel *Exploration of the Soul* verscheen haar verhaal in boekvorm.

Op dezelfde stand zie je een medicijnkastje van Damien Hirst, en een beeld en akwariën van Anthony Gormley, twee boegbeelden van de jonge garde in Engeland.

Galerie 1301 uit Santa Monica toont een groot werk van Meg Cranston. Het is een wand vol plaatjes uit schoolboeken, die samen de Amerikaanse geschiedenis evoceren. „De jongste jaren raken heel wat jonge Amerikaanse kunstenaars eerst bekend in Europa, voordat ze geaccepteerd worden in hun

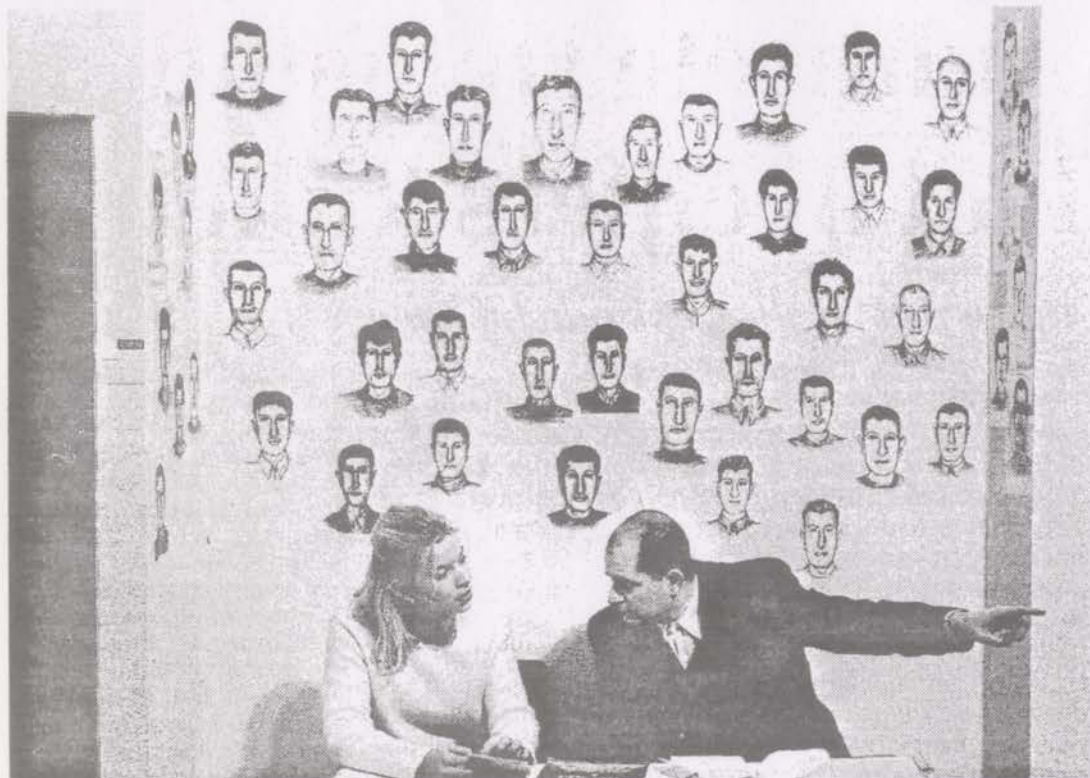
eigen land”, zegt de Californische galeriehoudster Brian Butler. Het is ooit andersom geweest.

Signaleren we verder heel wat videowerk en sterke foto's van Cathy Opie en Sharon Lockhart. De reeks van Lockhart is gebaseerd op scènes uit de film *L'argent de poche* van François Truffaut die door kinderen werden nagespeeld.

Op de eerste stand treft het conceptuele werk van de Duitse kunstenaar Thomas Locher. Hij bedrukt een tafel, stoelen en vensters met teksten over eenzaamheid en grote levensvragen. Kunst of therapie?

Jan VAN HOVE

Bourdon Arcade, Emile Braunplein 15, Gent, tot 14 december, 11 tot 19 uur.



Vijftig tekeningen van de jonge Italiaanse kunstenaar Maurizio Cattelan op de stand van een Milanese galerie in Gent. (foto Marc Cels)

## COMUNICATO STAMPA

MAURIZIO CATTELAN: "NINNANANNA"

UNA TONNELLATA DI MACERIE PROVENIENTI DALLA  
ESPLOSIONE DEL P.A.C. DI VIA PALESTRO IN MOSTRA A  
LONDRA E A PARIGI

*Nella primavera-estate del 1993 la strategia criminale dell'attentato pubblico persegue come obiettivo in Italia la distruzione di edifici di grande importanza storico-artistica. A Milano nell'esplosione del Padiglione d'Arte Contemporanea muoiono cinque persone.*

### SEDI ESPOSITIVE

-ARC musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.  
nell'ambito della mostra: "L'hiver de l'amour" realizzata da E.Fleiss, D.Gonzales-Foester, B. Joisten, J.L. Vilmouth e O. Zahm  
-Galleria Laure Genillard, Londra.

### PERIODO

dal 9 Febbraio al 13 Marzo 94 ,a Parigi.  
dal 28 Gennaio al 5 Marzo , a Londra.

### L'OPERA

Titolo: Ninnananna

In questa opera, fatta di solo contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale l'oggetto assume una valenza simbolica.  
Parigi: due paletti fanno da base a quaranta sacchi ciascuno contenenti macerie.

Londra: una grande bisaccia di circa un metro cubo usata normalmente per spedizioni navali viene riempita di macerie.

### IL TESTO CRITICO

"Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi ciò che l'Italia ha e ciò che distrugge.

Macerie umane, mai rimaste in piedi.

Macerie politiche.

Macerie di nostalgia, macerie umilianti da sollevare."

F. Bonami estratto dal cat. "L'hiver de l'amour" ARC Parigi 94

### IL PROGETTO

*"Invitato a Londra dalla galleria Laure Genillard e a Parigi dal Museo ARC mi sono posto il problema di presentare un lavoro "autenticamente italiano" Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'Italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti".*

*"Esporto a Londra un carico di macerie provenienti dalla esplosione di Milano, una testimonianza fredda e cinica del mio paese".*

### L'ITINERARIO ARTISTICO

*"Da circa sei anni elaboro operazioni e progetti che si misurano con situazioni quotidiane utilizzando gli strumenti più diversi.*

*La sponsorizzazione di una squadra di calcio di extracomunitari la raccolta di sottoscrizioni per promuovere una borsa di studio, la presenza in una fiera commerciale con uno stand abusivo, la vendita del proprio spazio espositivo nella Biennale di Venezia all'agenzia Armando Testa per pubblicizzare un'azienda di profumi, diventano il pretesto per interagire con interlocutori al di fuori del ristretto mondo dell'arte mettendo in scena di volta in volta i limiti e le contraddizioni del sistema esternando nel contempo riflessioni di carattere autobiografico"*

*Maurizio Cattelan*

Maurizio Cattelan nato a Padova, vive e lavora a Milano. Ha esposto in mostre in Italia e all'estero tra cui ad Aperto all'ultima Biennale di Venezia, al Museum Fredericianum di Kassel, al Museo d'arte contemporanea di Bergamo, alla Galleria d'arte moderna di Bologna e alla Pinacoteca di Ravenna. Sta preparando una sua personale a New York in Maggio e Novembre a Ginevra.

Con preghiera di pubblicazione.

Per ulteriori informazioni rivolgersi a Patrizia Brusarosco  
02/66804473

GIOVEDÌ 3 FEBBRAIO 1994

## In mostra a Parigi e Londra i resti del museo distrutto dalla bomba: «Protesta contro il sistema» L'opera d'arte? Una tonnellata di macerie di via Palestro

MILANO — Le macerie provocate dalla bomba di via Palestro saranno in mostra al museo d'arte contemporanea di Parigi e in una galleria privata di Londra. Per l'esattezza una tonnellata di detriti, i resti del Padiglione d'arte contemporanea sbriciolato il 27 luglio scorso dall'esplosione: Maurizio Cattelan è andato a recuperarli in una discarica. «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese», spiega l'artista il quale non ha fatto altro che chiudere le macerie nei sacchi e mettere i sacchi su dei paletti, intitolando il tutto «Ninnananna». Ammette: «Sono opere fatte solo di contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale». Cattelan, padovano, alla Biennale di Venezia aveva esposto una pubblicità di un profumo.

Arachi a pagina 45

**A** quanto pare, il sistema economico e politico dovrebbe tremare. E perché? Perché un artista ha esposto a Parigi e a Londra una tonnellata di macerie prodotte dall'esplosione al Pac di Milano. La cosa sembra insensata. Ma l'artista in questione afferma proprio che la sua operazione ha lo scopo di denunciare «i limiti e le contraddizioni del sistema». Altro che il pensiero critico e le lotte sindacali!

C'è una certa mancanza di pudore. Un artista può fare tutti i gesti scandalosi che vuole. Anche se è vero che lo scandalo sembra ormai impossibile. La scatola di «merda d'artista» — un multiplo confezionato da Manzoni come atto di alta go-

### POVERI ANARCHICI

di EMILIO TADINI

liardia, come un estremo sberleffo a un certo sistema dell'arte fatto di mercanti, critici e collezionisti — è riprodotta sulle pagine in carta patinata delle monografie, e pezzo per pezzo, come non si è mai fatto neanche per le incisioni di Rembrandt.

Ma, insomma, diciamo che un artista può tentare ancora, se ne ha voglia e se il sistema gliene dà la possibilità, di scandalizzare gli inscandalizzabili. Quello che non funziona è la pretesa di proporsi co-

me una specie di eroe della giustizia e della verità che lotta contro il sistema, che ne denuncia «limiti e contraddizioni».

Se questi sono i suoi avversari, si ha l'impressione che il sistema possa stare tranquillo.

Che cosa sarebbe, quella tonnellata di macerie, se non fosse esposta in un luogo dedicato all'arte? Solo una tonnellata di macerie. Esposta in un museo, è come se fosse consacrata. Diventa tutto quello che si vuole, tutto quello che vogliono un artista e i suoi commentatori. Entra a far parte, e trionfalmente, di quel sistema che finge di denunciare. Molti anarchici non sono stati altrettanto fortunati.

## Le macerie di via Palestro diventano opera d'arte



Le macerie di via Palestro

Esporta la sua arte italiana, dice. E in questo caso aggiunge: «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese». A due mostre, una a Parigi e l'altra a Londra, Maurizio Cattelan esporrà una tonnellata di macerie, quelle del Padiglione d'arte contemporanea di via Palestro, sbriciolato dalla bomba nella notte del 27 luglio scorso, quando cinque persone trovarono la morte.

Arte, spiega Cattelan, padovano che lavora a Milano. Per l'esposizione all'Arc, il museo d'arte contemporanea di Parigi, il giovane artista quelle macerie le ha messe dentro quaranta sacchi e i sacchi li ha messi sopra due paletti. Per la galleria privata di Londra, la Laure Genillard, l'estroso artista ha preferito invece un'unica bisaccia, grandissima, di quelle

usate per le spedizioni navali, dentro è entrato un metro cubo di macerie.

Cattelan ha trovato anche un titolo, «Ninnananna». Dice: «In queste opere fatte di solo contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale l'oggetto assume una valenza simbolica». Poi spiega: «Invitato a Londra e a Parigi, mi sono posto il problema di presentare un lavoro "autenticamente italiano". Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti».

Non aggiunge altro Cattelan. Nel suo comunicato stampa non spiega di più per i poveri profani che magari quelle mostre le vanno a vedere e davanti agli occhi si trovano dei sacchi chiusi. Ma le macerie sono doc. L'ufficio

stampa assicura che Cattelan quei pezzetti di muro se li è andati a prendere dalla discarica dopo che i camion avevano ripulito via Palestro.

E poi c'è il catalogo, quello di Parigi commenta anche l'opera di Cattelan che con l'originalità ha fatto la sua arte, visto che alla scorsa Biennale di Venezia è riuscito a esporre anche la pubblicità di un profumo. Dice, il catalogo: «Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi ciò che l'Italia ha e ciò che distrugge. Macerie umane, mai rimaste in piedi. Macerie politiche. Macerie umilianti da sollevare». Chissà, forse l'arte sta proprio nell'umiliazione di aver sollevato quelle macerie da una discarica.

Alessandra Arachi

# L'Unità

Giovedì 3 febbraio 1994



## Parigi e Londra. Da via Palestro macerie d'un'esposizione

Macerie come opera d'arte. Da via Palestro, dove esplose l'auto bomba che uccise cinque persone e distrusse il Padiglione d'arte contemporanea, mille chili di detriti, quaranta sacchi, verranno

esposti al Museo d'arte moderna di Parigi e alla Galleria Laure Genillard di Londra. La singolare iniziativa è di Maurizio Cattelan che ha intitolato «l'opera»: Ninnananna. Il simbolo di una «cultura a pezzi».

Dal Catalogo "L'hiver de l'amour"  
ARC, Museo d'Arte Moderna di Parigi  
Testo di Francesco Bonami.

### "L'Homme du banc".

La benemerenzza non gliela hanno data, non se la meritava, era li per caso, Dris Moussafir, a dormire su di una panchina, quando un auto-bomba e' esplosa uccidendolo insieme a quattro vigili del fuoco. Per caso era la', venuto dal Marocco in cerca di un Italia vista in televisione, che ancora non doveva avere trovato. L'Italia ha trovato lui, appisolato in una notte di prima estate, davanti al PAC, padiglione di arte contemporanea di Milano. Non stava facendo niente di benemerito, anzi a dir la verita' stava commettendo un reato occupando abusivamente il suolo pubblico. Dormiva, sognado probabilmente il Marocco, il caldo vero, il cielo sotto il quale forse si dorme senza troppi sensi di colpa. Quando la bomba e' scoppiata l'Italia ha sussultato, sulle macerie della propria poverta' ha pianto quei quattro uomini che volevano far continuare cio' che altri vogliono fermare. Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi cio' che l'Italia ha e cio' che distrugge. Attaccano i luoghi d'arte, il simbolo dell'Italia in un mondo che la conosce sempre meno e la ricorda sempre piu' vagamente. Attaccano i luoghi d'arte perche' in verita' son quelli dimenticati, indifesi, simbolo di una cultura che si dimentica e non si difende. Italia delle macerie dove Dris Moussafir sperava di cambiar vita, di scoprire un letto con delle lenzuola, una televisione ed un monte premi. Marocco barattato per una panchina, una bomba, un giorno in televisione e un premio negato, perche' nei sogni non si e' mai eroi. Eppure non e' la bomba che segna il tempo di un Italia che cambia e di un occidente naufrago, ma Dris col suo sonno pesante, simbolo pericoloso di una cultura che si moltiplica

Dal Catalogo "L'hiver de l'amour"  
ARC, Museo d'Arte Moderna di Parigi  
Testo di Francesco Bonami.

### "L'Homme du banc".

La benemerenzza non gliela hanno data, non se la meritava, era li per caso, Dris Moussafir, a dormire su di una panchina, quando un auto-bomba e' esplosa uccidendolo insieme a quattro vigili del fuoco. Per caso era la', venuto dal Marocco in cerca di un Italia vista in televisione, che ancora non doveva avere trovato. L'Italia ha trovato lui, appisolato in una notte di prima estate, davanti al PAC, padiglione di arte contemporanea di Milano. Non stava facendo niente di benemerito, anzi a dir la verita' stava commettendo un reato occupando abusivamente il suolo pubblico. Dormiva, sognado probabilmente il Marocco, il caldo vero, il cielo sotto il quale forse si dorme senza troppi sensi di colpa. Quando la bomba e' scoppiata l'Italia ha sussultato, sulle macerie della propria poverta' ha pianto quei quattro uomini che volevano far continuare cio' che altri vogliono fermare. Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi cio' che l'Italia ha e cio' che distrugge. Attaccano i luoghi d'arte, il simbolo dell'Italia in un mondo che la conosce sempre meno e la ricorda sempre piu' vagamente. Attaccano i luoghi d'arte perche' in verita' son quelli dimenticati, indifesi, simbolo di una cultura che si dimentica e non si difende. Italia delle macerie dove Dris Moussafir sperava di cambiar vita, di scoprire un letto con delle lenzuola, una televisione ed un monte premi. Marocco barattato per una panchina, una bomba, un giorno in televisione e un premio negato, perche' nei sogni non si e' mai eroi. Eppure non e' la bomba che segna il tempo di un Italia che cambia e di un occidente naufrago, ma Dris col suo sonno pesante, simbolo pericoloso di una cultura che si moltiplica

esportando sogni conquistati sudando , che svegliandosi trova le strade di casa piene di tanti Moussafir che dal sogno non si sono ancora destati e sonnambuli vagano disturbando un mondo che dorme sotto un cielo diverso. Macerie umane, mai rimaste in piedi.

Il padiglione, quello dell'arte contemporanea, sara' ricostruito a tempo di record. Ci vogliono record per sollevare una cultura che crolla. Probabilmente a questo record parteciperanno le mani di qualche amico di Dris, spalando macerie, pensando all'ozio pieno di dignita' e alle polveri, mai trasmesse in eurovisione, di realta' povere e costanti , in cui i sogni hanno lo stesso sapore della realta'.

"Qui o si fa l'Italia o si muore" , lo diceva Garibaldi, ma magari lo pensa anche qualche extra-comunitario, ovvero gente in sovrappiu' ad una comunita'. "Di-sfiamo l'Italia e moriamo" lo hanno sognato in tanti e molti ci son quasi riusciti senza morire. Macerie politiche. "Facciamo l'Italia" penseranno scavando nelle macerie di un 'arte macerata, i marocchini "sfaticati". "Che ci facciamo in Italia?" avranno pensato tutti quelli che , come Dris Moussafir, nelle sere d'estate si addormentavano sulle panchine di un parco, molestatori e molestati di una cultura che li aveva adescati con la liberta' delle parole e la lussuria dei telequiz. Mucchi di cemento e pezzi di vetro, finestre rotte e tanta paura. Paura che qualcosa fosse tornato , e niente piu' marmitte catalitiche, vacanze e antenna parabolica. Paura di non poter piu' ritornare, al piatto di montone e al vento del deserto.

Macerie di nostalgia, macerie umilianti da sollevare.

La notte di Luglio e' calda, i balordi ci lasceranno dormire.

La panchina migliore, il sonno profondo, il boato e i sogni che ritornano verita'. Per un attimo tanta polvere, per un attimo lo stesso odore della terra di Dris.

New York, 12 Dicembre, 1993

# Sfugge lo Zeitgeist sulla slitta futurista

Una rassegna si propone di rappresentare le tendenze del decennio riunendo alcuni dei protagonisti dell'arte contemporanea

di Angela Vettese

È possibile considerare già conclusi gli anni Novanta, fino al punto di tracciarne un bilancio? Questa è l'ardita operazione tentata da Renato Barilli nella sua mega-mostra *Anni-novanta*, dislocata in tre sedi diverse: nella Galleria d'Arte Moderna di Bologna, in una ex-scuola elementare di Rimini e in una ex-colonia elioterapica dalla metafisica forma di nave in muratura a Cattolica.

L'operazione del critico bolognese segue di qualche anno il riepilogo degli *Anni-ottanta*, che allora vennero considerati chiusi già nel 1985, e presumibilmente precede una ricognizione sul duemila che avrà luogo a stretto giro di anni. L'ipotesi di lavoro da cui parte la mostra resta quella che Barilli ha abbracciato già da molti anni: sulla scorta delle teorie di McLuhan si adotta una chiave interpretativa delle cose che presuppone l'influenza sulla nostra epoca dei metodi dell'elettronica; fermo restando che a decenni "caldi" si alternano pendolarmente decenni "freddi". Anche nei fatti dell'arte, ogni "decennio" evidenzerebbe un suo carattere specifico, malgrado questi periodi non sembrano volersi adattare a quelli del calendario: vanno più veloci, tanto che nel 1991 ci troveremo già alla fine della piccola e attesa glaciazione che ha seguito gli accaldati anni ottanta.

La mostra ospita solo artisti giovani, scelti almeno in teoria tra coloro che nei vari paesi occidentali incarnano meglio lo spirito di questi anni. Purtroppo, questo genere di ricognizioni a tappeto, tra cui includiamo anche la *Biennale* e *Documenta*, si dimostrano sempre più deboli e incapaci di afferrare veramente il nuovo *Zeitgeist*: il panorama è sempre troppo fluido e vivace per poterlo inserire in un'unica occasione espositiva. Per quanto riguarda questa specifica occasione, va subito detto che purtroppo non tutti gli invitati devono avere accettato la convocazione, cosa perfetta-

scaro prestigio di cui le istituzioni italiane godono all'estero.

Resta invece imputabile allo staff organizzativo una decisa ipertrofia della presenza italiana e la mancanza dei nomi forti tra gli emergenti degli ultimi due anni. Una serie di indicatori importanti induce a rilevare, oggi, la tendenza dei giovani artisti a ricucire i rapporti tra arte e vita, assai malconci dopo il lungo periodo dominato dal soggettivismo espressionista. In mostra, questa forte tendenza verso il "realismo", sia esso espresso da performance e oggetti o da quadri tradizionali, si intravede soltanto, soffocata da classificazioni artificiose e dall'attenzione a elementi soprattutto formali.

*Anni-novanta* ospita per esempio i sorprendenti paesaggi di Van Ofen, le belle rose di Anne Loch, le olografie di Michele Zalopany. Ma se fossero state incluse anche le vedute aeree di Andreas Shoen, le teste in-

tagliate nel legno di Stephen Balkenhol, le scene di cronaca di Marco Cingolani, i diversi ritorni alla figurazione interpretati in questi anni da Larry Johnson, Kathe Burkhart e molti altri, certamente le ricerche dei primi ne avrebbero ricevuto una luce più chiara. Le opere di artisti come Sophie Calle, Sam Samore o Peter Fend, che utilizzando fotografie e oggetti "inseguono" l'identità individuale e riflettono la vita quotidiana degli uomini con distaccato interesse, avrebbero aiutato a comprendere la casualità dei processi, il gusto del test, l'attenzione ai comportamenti umani di alcuni arti-

sti prescelti (si pensi al gruppo di Piombino). Ancora, risulta del tutto tralasciato l'ambito del rapporto tra arte e architettura (come luogo per eccellenza della vita umana), nel cui ambito hanno lavorato, al fianco del già nominato Schütte, anche Wolfgang Luy, Ludger Gerdes, e più recentemente Pedro Cabrita Reis, una delle presenze annunciate per la prossima *Documenta* di Kassel. Dispiace, infine, non aver visto le opere di Gonzales Torres, una delle scoperte più brillanti di questo periodo. E si badi che agli "assenti" citati le riviste e le gallerie d'avanguardia hanno già dedicato ampi spazi.

Nel magma di opere presenti nelle tre sedi si intravede comunque qualche buon risultato. Per quanto riguarda gli italiani, la stanza allestita da Alfredo Pirri, un luogo di ispirazione Tarkovskiana dove una quieta penombra getta luce su inquietanti ricordi infantili; l'opera minimale e struggente di Mario Dellavedova, che con un filo di fiorellini di plastica scrive sul muro *Ahi, disperata vita*; il *Padre Nostro* recitato sul tulle nero da Kaufmann; il biliardino assurdamente allungato, con il quale hanno giocato durante l'inaugurazione due vere squadre di calcio, di Maurizio Cattelan. Gli stranieri si sono espressi al meglio nelle tubature di rame di Joel Otterson, che al di sotto di ogni barocchismo parlano delle cose essenziali per la vita; nelle inquietanti spume di cera scolpite da Izhar Patkin; nei quadri che diventano poltrone, luoghi su cui sedersi e coversare, per il russo Kopystiansky; e infine alla bellissima slitta di Ashley Bickerton, un veicolo primordiale e futurista in cui le riviste illustrate diventano oggetti necessari alla vita almeno quanto i sacchi di farina.

In queste e in poche altre opere l'arte del nuovo decennio mette a nudo la sua maturità tecnica, che rifiuta di scegliere forzatamente tra pittura e scultura oggettuale, e il ritrovato piacere di occuparsi delle cose del mondo.



CORRIERE DELLA SERA 10 giugno 1993

## E venne la prima volta della pubblicità

MILANO — Alla Biennale d'arte di Venezia quest'anno ci sarà spazio anche per la pubblicità. Nella sezione «Aperto», tra le opere esposte, troverà posto anche una pubblicità ideata dall'artista Maurizio Cattelan e realizzata appositamente per la Biennale dalla «Armando Testa».

Tutto è nato da un invito del curatore della rassegna, Achille Bonito Oliva a Maurizio Cattelan, giovane artista concettuale, originario di Padova. Cattelan decide di presentare un'opera pubblicitaria e per realizzarla si rivolge all'agenzia «Armando Testa». Insieme lavorano a un'affissione che avrà poi il compito di annunciare il debutto di un nuovo profumo (firmato «Lancetti» e prodotto dalla «Schiapparelli Benessere Pikenz»): una grande bottiglia con un tappo blu e un punto interrogativo.

Nasce così la pubblicità che andrà a Venezia. Un avvenimento di cui alla «Armando Testa» sono orgogliosi.

Marco Testa, figlio di Armando, spiega che «per l'agenzia è la continuazione di una lunga tradizione che l'ha vista sempre vicina al mondo dell'arte». Vicina e dentro il mondo dell'arte. Palazzo Strozzi, a Firenze, dedica proprio in questi mesi (fino all'11 luglio) una bellissima retrospettiva ai quadri e alla grafica di Armando Testa, una mostra che racconta anche trent'anni di vita italiana.

Tornando all'appuntamento veneziano, Maurizio Sala, direttore creativo dell'agenzia Testa, dice: «La cosa che ci ha fatto più piacere è stata quella di poter presentare una pubblicità in quanto pubblicità, senza doverla camuffare da opera d'arte». Insomma un momento importante. In passato l'affissione e il mondo dell'arte si erano incontrati spesso tra loro, questa volta il luogo (Venezia) e l'appuntamento (la Biennale) le conferiscono un sapore diverso.

L'agenzia presenterà un cartellone nella sezione Aperto con l'artista padovano Maurizio Cattelan

# La Armando Testa va in Biennale

## Esporrà l'annuncio-teaser per il nuovo profumo di Lancetti

DI FABIANA GIACOMOTTI

Ed è ancora arte. A un mese esatto dall'inaugurazione della retrospettiva sulle opere di Armando Testa, nel fiorentino palazzo Strozzi, la prima agenzia italiana entra anche alla Biennale di Venezia, nell'espressione pubblicitaria più amata dal suo fondatore: l'affissione. E non si tratta della reinterpretazione artistica di un cartellone storico, ma del lancio effettivo di un prodotto che entro ottobre farà la propria comparsa in tutt'Italia, accompagnato da una campagna pubblicitaria multimediale di cui alla Biennale si vedrà solo un annuncio-teaser: il nuovo profumo da donna Lancetti siglato dalla Schiapparelli Benessere Pikenz. Padrino dell'operazione Armando Testa-Schiapparelli-Biennale, l'artista padovano Maurizio Cattelan, 20 anni di sperimentazione dei rapporti fra mondo quotidiano e mondo artistico, che ha chiesto all'agenzia un progetto, una comunicazione che potesse assurgere a espressione artistica per farne il fulcro della sua esposizione: trasformandola senza mo-



L'affissione della Armando Testa alla Biennale

dificarla, drammatizzandone il significato pur concedendole di essere se stessa.

«Questa iniziativa», commenta Marco Testa, amministratore delegato dell'agenzia, «non vuole essere un pretesto per analizzare valore e credibilità del messaggio pubblicitario in un contesto artistico, ma piuttosto un'esigenza, profondamente sentita dell'artista, di verificare all'interno di un ambiente privilegia-

to come la Biennale la presenza a tutto tondo del prodotto». Nessuna ricerca di scandalo, tengono a sottolineare alla Armando Testa, come nell'immagine-shock di Oliviero Toscani, in quelle 56 «foto-tessera della realtà così com'è» che verranno esposte ad Aperto, nella stessa sezione in cui apparirà anche la campagna Testa-Schiapparelli. E, anche concettualmente, le due iniziative mirano a obiettivi op-

posti: la realtà vista come espressione pubblicitaria nel caso di Toscani, e la pubblicità intesa come espressione del connubio fra quotidianità e arte nell'operazione Testa-Cattelan: «Per carità, nessun collegamento con Toscani», ribadisce, vagamente infastidito, Testa: «Per la nostra agenzia», la presenza alla Biennale vuol essere la testimonianza di una professionalità che, nata più di 40 anni fa, continua e

si evolve nel tempo. Affermare che questa operazione anticipi la nascita di un nuovo media è forse eccessivo», aggiunge Testa, «ma non c'è dubbio che l'opportunità di sperimentazione offerta alla Armando Testa e alla Schiapparelli da Cattelan apra la strada a nuove possibilità di espressione sia per la pubblicità sia per il mondo dell'industria».

Che, naturalmente, ha dato un entusiastico consenso all'iniziativa, conscia dell'enorme ritorno in termini di immagine da una presenza alla Biennale: «Ci è sembrata una proposta originale, affine sia alle peculiarità del prodotto sia alla firma che lo contraddistingue: Lancetti», sostiene Sandra Gotelli, responsabile comunicazione della Schiapparelli Benessere Pikenz. «L'annuncio-teaser realizzato dalla Armando Testa», riprende Gotelli, «sarà pubblicato su alcune testate di categoria, mentre a ottobre prenderà il via la vera e propria campagna pubblicitaria». Pianificazione prevista, stampa quotidiana e periodica e, probabilmente, anche la televisione: l'effetto-Biennale amplifica anche il budget.

ITALIA OGGI 9 giugno 1993

2

10 giugno 1993

## Maurizio Cattelan

*Come si è sviluppato il tuo progetto per Aperto?*

Il problema è quello che puntualmente si ripete a tutte le mostre ovvero il ruolo che all'interno di queste io puntualizzo, sviluppo, sento di esercitare o subire. Questa volta mi sono concentrato sulla riflessione su quello che è lo spazio e su come questo poteva essere utilizzato nel rapporto tra me, l'ente e l'esterno. L'idea è semplice, lo spazio è stato concepito come momento per ospitare una situazione che potesse essere gestita in termini commerciali: l'ho affittato ad un'azienda farmaceutica, la Schiapparelli, che ha colto l'occasione per lanciare un nuovo profumo.

*Come vedi il tuo intervento con quello che sta accadendo intorno?*

Mi sembra di essere in grande sintonia, siamo tutti nello stesso fiume. Il lavoro di Formento-Sossella, ad esempio, se pur in forma diversa è sostanzialmente il medesimo: è uno "sfregio" di una situazione che pur offrendo degli aspetti interessanti non perde completamente i connotati ministeriali.

*In questo tuo lavoro, a differenza di altri la dimensione personale, autobiografica è*

*nascosta...*

Esiste come opportunità a priori, ossia la messa in scena di un lavoro mi consente di diventare una volta lo sponsorizzatore di una squadra di calcio, una volta un piccolo editore, e in questa occasione sono entrato in rapporto con il mondo della pubblicità che ha sempre esercitato su di me una forma di seduzione; così ho avuto la possibilità di avvicinarmi da protagonista. L'autobiografismo non si legge lì ma è la capacità del lavoro di sviluppare rapporti e relazioni e di dare anche un senso a quello che sto facendo, una volta che l'ho consumato io non ha più valore. Rimane un gesto, il definire concretamente quanto questa situazione possa valere.

*È una mostra in cui emergono le differenze, in cui entrano in gioco componenti culturali molto lontane dalla nostra, mi chiedo come entra in relazione il tuo lavoro con il contesto...*

Mi sento un'etnia, prima di difendere gli altri cerco di difendermi. L'affitto del mio spazio infatti non verrà devoluto a nessuno. C'è una cosa che non sopporto, quando le cose diventano diffuse mi insospettiscono. Preferisco starne fuori.

*A cura di Emanuela De Cecco*

# IL RE CREDE DI ESSERE NUDO

IL SEMPLICE ATTUARSI DI UNA PROCEDURA INFORMATIVA NON E' SUFFICIENTE A RICOMPORRE I MODELLI FRANTUMATI DELLA SUA EGEMONIA ESTETICA

ROBERTO DAOLIO

Un'operazione semplice e complessa al tempo stesso. Un intervento facile e complicato per via dei rapporti da intessere, da instaurare e da mettere in relazione come se fosse per la prima volta. Un meccanismo a catena ideata e progettata a tavolino per identificare i nodi e i punti di raccordo di un sistema di inter-relazioni noto e conosciuto. Ma, forse, sempre per via indiretta e mediata. L'artista, il gallerista, la rivista d'arte, il collezionista, il critico, lo sponsor, l'inserzionista pubblicitario, il redattore, il funzionario del museo, l'editore, lo stampatore, il fotografo,... Tutti, e ciascuno nei contorni del proprio ruolo, partecipano alla messa in opera e alla "costruzione" dell'"evento". Più o meno consapevolmente vengono seguite le tracce e i segmenti di uno schema talmente consolidato e puntuale da non ammettere interferenze. Il sistema funziona compatto e, in un certo senso, all'unisono. La società della comunicazione assorbe e rigenera nell'omogeneità di un flusso ininterrotto e simultaneo, i processi di riconoscibilità del reale. Tuttavia il semplice attuarsi di una procedura informativa non è sufficiente a ricomporre i modelli frantumati di una egemonia estetica.

Così come la pura e semplice riproposta oggettiva, sia pure ridimensionata nell'intenzionalità dell'artista e sospesa nell'attualità della presenza, non modifica la capacità di riconoscere il luogo di una sfida. La pratica "eversiva" dei linguaggi (scomposti, ibridizzati e de-legittimati nelle "norme" dell'avanguardia) sospende ogni formulazione di giudizio e pone una sorta di estremo limite nella simultaneità delle proposte. Oltre l'ipotesi di un modello indifferenziato tra vero e falso, privo di implicazioni "metafisiche", e oltre la casualità delle circostanze, si afferma la complementarietà degli elementi del sistema.

Attraverso la comunicazione integrale di un processo costitutivo di "forme" chiuse nell'implacabilità di un riconoscimento di valore, l'artista accetta la necessità di uno standard per riformulare strategicamente la molteplicità degli atteggiamenti e delle proposte.

La valorizzazione di ogni singolo passaggio, compreso il più anonimo e casuale, porta a codificare una serie di atti, di gesti, di espressioni e di "contatti" oltre la finalità strutturata dei procedimenti comunicativi. La "messa-in-opera" non sottende bensì sollecita ed amplifica il riscatto propositivo e radicale di una trasformazione dei rapporti tra produzione economica e produzione culturale. (Maurizio Cattelan).

L'accettazione come svelamento rende esplicito il meccanismo della manipolazione non tanto a livello descrittivo o "espositivo", quanto nella misura e nei tratti della simulazione autoreferenziale e "tautologica".

Produzione e riproduzione, artificio retorico e inclusione o assunzione pubblicitaria, serialità e feticismo, oggettività e impegno sociale, copyright e finzione, non appartengono alle sfere separate e distinte di un universo parallelo.

La ricerca di accordi nella galassia mobile del presente rinuncia alla qualificazione dell'accorpamento

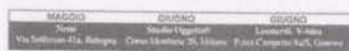


MAURIZIO CATTELAN, FLASH ART, 1990



Maurizio Cattelan Tommaso Tozzi

non di  
Roberto Daolio



TOMMASO TOZZI, 1990

e della facile appropriazione, consolidati nella Pop Art, per modificare dall'interno la funzione idiomatica di una differenza "totale" e globale. Proprio perché apparentemente inesistente o meglio sensibilmente non percepibile.

Gli atteggiamenti non prendono più forme in quanto le forme sono già comprese nella fenomenologia simultanea del consumo. E del consumo "d'arte" in

prima istanza; attraverso le solide mediazioni di un sistema connettivo altamente specializzato ma per niente autonomo. Una normativa in deroga non sembra esistere se non negli estremi esasperati di una clandestinità "mondana" o di un "trasformismo" anonimo e iperattivo. (Tommaso Tozzi).

Uscire dai territori (o dalle riserve?) privilegiati dell'arte, usando e sfruttando le metodiche riconosciute e standardizzate del sistema, pone ugualmente un quesito di ordine etico. Per penetrare e per inserirsi nello spazio-frattura (invocato, sottolineato, evocato, agognato, idealizzato) tra arte e vita, si sono consumate esperienze e trasgressioni. E, quasi sempre, questo spazio è diventato un luogo, con tanto di indicazioni topografiche e di mappe...

Ora, nella concatenata trasmissione di compiti e di saperi specializzati, è possibile individuare sfasature e imperfette coincidenze. Ogni sistema, anche il più perfetto, conserva un margine di errore o di penetrabilità. In cui è possibile inserire il virus anonimo, insinuante e sfuggente di un contagio. La persistenza di un equilibrio e la forza di una coesione interna ne vengono intaccate nonostante l'argine delle difese. In questo caso prima del collasso o dell'annientamento può succedere la fase della trasformazione resistente e della metamorfosi.

In questo senso gli ambiti interattivi giocano ruoli diversi e attraverso il riconoscimento di nuove "funzioni" accettano le proposte di una revisione. Nell'ordine dei rapporti organizzato e ideato da Maurizio Cattelan nella molteplicità delle evidenze si inserisce una attitudine critica e de-costruttiva. I passaggi all'interno del sistema sfociano via via in una strategia di contraffazione mirata alla solidale verifica dell'imperturbabilità delle relazioni e delle dipendenze.

Già attento all'inconsapevole-sociale della dimensione estetica, sembra magnetizzare i poli del suo intervento in una "precaria" dimensione oggettiva. Mentre in un crescendo di smaterializzazione avvicina invece, fino a farle coincidere, le immagini proprie e quelle pubblicitarie sul filo di un riconoscimento valutativo indifferenziato. L'oggetto di produzione industriale non modifica il suo stato bensì si ricalifica nell'identità artistica attribuita al suo produttore e ideatore.

Gli altri "soggetti" coinvolti, intervenendo direttamente e nominalmente non fanno altro che assumere il proprio ruolo seguendo le norme del sistema, pur consapevoli della sfasatura e dell'alterazione provocate nel canale informativo.

Anche Tommaso Tozzi non può sottrarsi completamente come la sua intrusione subliminale potrebbe lasciare supporre. La sua "assenza" e la sua "presenza" anonima danno voce ad una immagine libera e pericolosa come la vita nella società tecnologica: Hacker-Art.

Leonardi V - Idea, Genova; Galleria Neon, Bologna; Studio Oggetto, Milano

# Flash Art

La prima rivista d'arte in Europa • Anno XXVII - n° 182 marzo 1994 • L. 10.000



Maurizio Cattelan (in copertina: *Ninna nanna*, 1994.) - Arte nella Città - Ilya Kabakov - Diego Esposito  
Domenico Bianchi - Vedova Mazzei - Fabrizio Basso - Luca Caccioni - Miltos Manetas  
Francesco Clemente - John Baldessari - Avanguardia Gestaltica - Esterno Notte

In mostra a Parigi e Londra i resti del museo distrutto dalla bomba: «Protesta contro il sistema»

## L'opera d'arte? Una tonnellata di macerie di via Palestro

MILANO — Le macerie provocate dalla bomba di via Palestro saranno in mostra al museo d'arte contemporanea di Parigi e in una galleria privata di Londra. Per l'esattezza una tonnellata di detriti, i resti del Padiglione d'arte contemporanea sbriciolato il 27 luglio scorso dall'esplosione: Maurizio Cattelan è andato a recuperarli in una discarica. «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese», spiega l'artista il quale non ha fatto altro che chiudere le macerie nei sacchi e mettere i sacchi su dei paletti, intitolando il tutto «Ninnananna». Ammette: «Sono opere fatte solo di contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale». Cattelan, padovano, alla Biennale di Venezia aveva esposto una pubblicità di un profumo.

Arachi a pagina 45

**A** quanto pare, il sistema economico e politico dovrebbe tremare. E perché? Perché un artista ha esposto a Parigi e a Londra una tonnellata di macerie prodotte dall'esplosione al Pac di Milano. La cosa sembra insensata. Ma l'artista in questione afferma proprio che la sua operazione ha lo scopo di denunciare «i limiti e le contraddizioni del sistema». Altro che il pensiero critico e le lotte sindacali!

C'è una certa mancanza di pudore. Un artista può fare tutti i gesti scandalosi che vuole. Anche se è vero che lo scandalo sembra ormai impossibile. La scatola di «merda d'artista» — un multiplo confezionato da Manzoni come atto di alla go-

### POVERI ANARCHICI

di EMILIO TADINI

liardia, come un estremo sberleffo a un certo sistema dell'arte fatto di mercanti, critici e collezionisti — è riprodotta sulle pagine in carta patinata delle monografie, e pezzo per pezzo, come non si è mai fatto neanche per le incisioni di Rembrandt.

Ma, insomma, diciamo che un artista può tentare ancora, se ne ha voglia e se il sistema gliene dà la possibilità, di scandalizzare gli inscandalizzabili. Quello che non funziona è la pretesa di proporsi co-

me una specie di eroe della giustizia e della verità che lotta contro il sistema, che ne denuncia «limiti e contraddizioni».

Se questi sono i suoi avversari, si ha l'impressione che il sistema possa stare tranquillo.

Che cosa sarebbe, quella tonnellata di macerie, se non fosse esposta in un luogo dedicato all'arte? Solo una tonnellata di macerie. Esposta in un museo, è come se fosse consacrata. Diventa tutto quello che si vuole, tutto quello che vogliono un artista e i suoi commentatori. Entra a far parte, è trionfalmente, di quel sistema che finge di denunciare. Molti anarchici non sono stati altrettanto fortunati.

#### LA PROVOCAZIONE

## Le macerie di via Palestro diventano opera d'arte



Le macerie di via Palestro

Esporta la sua arte italiana, dice. E in questo caso aggiunge: «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese». A due mostre, una a Parigi e l'altra a Londra, Maurizio Cattelan esporrà una tonnellata di macerie, quelle del Padiglione d'arte contemporanea di via Palestro, sbriciolato dalla bomba nella notte del 27 luglio scorso, quando cinque persone trovarono la morte.

Arte, spiega Cattelan, padovano che lavora a Milano. Per l'esposizione all'Arc, il museo d'arte contemporanea di Parigi, il giovane artista quelle macerie le ha messe dentro quaranta sacchi e i sacchi li ha messi sopra due paletti. Per la galleria privata di Londra, la Laure Genillard, l'estroso artista ha preferito invece un'unica bisaccia, grandissima, di quelle

usate per le spedizioni navali, dentro è entrato un metro cubo di macerie.

Cattelan ha trovato anche un titolo, «Ninnananna». Dice: «In queste opere fatte di solo contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale l'oggetto assume una valenza simbolica». Poi spiega: «Invitato a Londra e a Parigi, mi sono posto il problema di presentare un lavoro "autenticamente italiano". Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti».

Non aggiunge altro Cattelan. Nel suo comunicato stampa non spiega di più per i poveri profani che magari quelle mostre le vanno a vedere e davanti agli occhi si trovano dei sacchi chiusi. Ma le macerie sono doc. L'ufficio

stampa assicura che Cattelan quei pezzetti di muro se li è andati a prendere dalla discarica dopo che i camion avevano ripulito via Palestro.

E poi c'è il catalogo, quello di Parigi commenta anche l'opera di Cattelan che con l'originalità ha fatto la sua arte, visto che alla scorsa Biennale di Venezia è riuscito a esporre anche la pubblicità di un profumo. Dice, il catalogo: «Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi ciò che l'Italia ha e ciò che distrugge. Macerie umane, mai rimaste in piedi. Macerie politiche. Macerie umilianti da sollevare». Chissà, forse l'arte sta proprio nell'umiliazione di aver sollevato quelle macerie da una discarica.

Alessandra Arachi

## «POVERI ANARCHICI»

## LE MACERIE DEL PAC

Sul «Corriere» di lunedì 7 febbraio sono state pubblicate due lettere a cui devo rispondere. La prima è di Massimo De Carlo, che mi dicono mercante d'arte d'avanguardia. De Carlo mi rimprovera duramente d'essere stato così all'antica da attribuire all'artista che ha esposto, firmandole, le macerie del

«a qualche preoccupazione per «il sistema». Purtroppo per De Carlo nel comunicato stampa della mostra si dice letteralmente che l'artista in questione mette in scena «i limiti e le contraddizioni del sistema». Quanto a Manzoni, De Carlo lo difende — e con preoccupante enfasi mistica — senza che io l'abbia attaccato. Io ho detto che il sistema (appunto) del mercato ha preso le sue scatole di «merda d'artista» (esempio perfetto di quella cultura goliardica, sovversiva, beffarda e regolarmente ignorata che attraversa tutta la cultura occidentale sino al dadaismo e appunto a Manzoni) e ne ha stravolto il senso sino a farle diventare costosissimi feticci artistici. Nella sua lettera, invece, Ax-Panepinto mi fa prima una piccola lezione sulla nuova

arte non produttrice d'opere. Ma io ho criticato una manifestazione precisa, non una tendenza. Sarebbe come attribuire a qualcuno che critica un dipinto l'intenzione di rifiutare la pittura. Che senso avrebbe? Ax-Panepinto sostiene poi che io non mi sarei «smosso per nessun cumulo di macerie d'un giovane artista se non avesse toccato il mio «prezioso Pac». Questo è verissimo, a patto che non si dimentichi che i terroristi che hanno prodotto quelle macerie hanno anche ucciso quattro persone. Da ciò che scrive Ax-Panepinto si deduce comunque che secondo lui l'esposizione di quelle macerie (dal titolo «Ninna nanna») si riferisce in qualche modo all'insignificanza d'un edificio come il Pac. Andiamo bene.

Emilio Tadini

- IL SOLE-24 ORE — Domenica 13 Febbraio 1994

## BRANDELLI D'ITALIA

## Le macerie del Pac, metafora interiore

di Angela Vettese

Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano continua ancora a funzionare, dopo la sua distruzione, e a suscitare polveroni. Uno dei più valenti giovani artisti italiani, Maurizio Cattelan, ne ha trasformato le macerie in due opere d'arte esposte al Musée d'Art Moderne di Parigi (fino al 13 marzo) e alla galleria Laurie Genillard di Londra (fino al 5 marzo). Per sottolineare questo «scandalo» si sono scomodate addirittura le prime pagine di autorevoli quotidiani, poi sommersi da lettere al direttore pro e contro la cosa. Il clamore suscitato, peraltro, non ha indotto alcun commentatore a entrare nel merito del lavoro; lo si è considerato alla stregua di una provocazione dadaista, quando invece il significato delle opere è di carattere eminentemente esistenziale. C'era da preve-

dere che quando, la notte della bomba, il lucernario del Padiglione si è appiattito sul suo pavimento, alcuni giovani artisti avrebbero riflettuto sull'attacco all'unico luogo espositivo degno della città per l'arte contemporanea. Così Marcello Gianoli ne ha tratto immediatamente una serie di opere fotografiche, mentre Maurizio Cattelan ha lasciato riposare l'idea per qualche tempo. Invitato a due esposizioni straniere, dichiara, «mi sono posto il problema di presentare un lavoro "autenticamente italiano". Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'Italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti». Si è dunque portato dietro le macerie dell'Italia di oggi, quel sentimento di distruzione ma anche di voglia di ricostruire che è ora il marchio più

evidente del nostro Paese. Ma il discorso non vuole essere politico: a Londra i pezzi di «muro» sono stati collocati all'interno di un sacco vagamente antropomorfo, come a simboleggiare lo stato di pesante depressione ma anche di fattiva energia che segna un io spezzettato, ancora in cerca di identità definita. Dunque il significato dell'opera scivola dal piano del discorso sociale a quello della riflessione interiore.

Lo slittamento di senso della realtà quotidiana è del resto la cifra costante del lavoro di Cattelan: nell'arco di circa sei anni ha sponsorizzato una squadra di calcio composta di «vù cumprà» rigorosamente neri, raccattati nella riviera romagnola; ha «venduto» il suo spazio nell'ultima Biennale di Venezia a un'agenzia pubblicitaria, evitando di

travestire la pubblicità da arte come invece faceva a pochi anni Oliviero Toscani. Ultimamente sta insegnando ad abbaiare a sei uccelli, gracule indiane in grado di articolare suoni. In ognuno di questi casi vi era una riflessione autobiografica accanto a quella sul sistema dell'arte e della vita comune, esplicito soprattutto nel lavoro in cui ha fatto propri e trasformato compiti di bambini, associando i ricordi della sua disastrosa infanzia scolastica al presente dell'istruzione dell'obbligo.

## «POVERI ANARCHICI» /1

### ARTE CONTEMPORANEA: DISSENSO E DIFFERENZE

Non sorprende che in un periodo come quello attuale il «Corriere» non conceda adeguato rilievo all'arte contemporanea, ma meraviglia constatare che quando lo fa concede questo prezioso spazio — in prima pagina — a un reazionario che titola un suo pezzo «Poveri anarchici» (3 febbraio). Il povero anarchico sarebbe il giovane Maurizio Cattelan, artista apprezzato da critici, direttori di museo e colleghi, tanto da poter esibire a trentatré anni un curriculum di tutto rispetto. Ma ciò conta ancora poco; nell'arte il dissenso è importante, essa si nutre delle differenze,

delle occasioni di dialogo, tutti argomenti pubblici con i quali Cattelan è riuscito in questi anni a esprimere una sua poetica di fondamentale importanza per il pubblico, senza mai ricorrere né alla trasgressione, né allo «scandalo». Di questi tempi è, invece, preoccupante realizzare come un vecchio artista, ormai sicuro dell'innocuità della propria pittura, cerchi di offendere un giovane collega con parole dettate dalla noia. Per me, abituato ad avere a che fare giornalmente con le idee e con le parole, è ancora più preoccupante vedere che il «Corriere» lasci passare simili messaggi intesi all'omologazione delle idee e dei fatti. Non è certamente questa l'attitudine adatta perché «il sistema possa stare tranquillo».

Gianni Romano

■ Gianni Romano, critico d'arte, sarà anche «abituato ad avere a che fare giornalmente con le idee e con le parole», come, coraggiosamente, confessa, ma è certo che, al dunque, preferisce affidarsi ai soliti vecchi trucchi, come quello di definire «reazionario» chi non è d'accordo con lui. Il ricorso a questa sbrigativa furberia lo induce per altro a qualche spiacevole errore. Per esempio a non capire quello che legge. Io non ho scritto che l'artista in questione è un povero anarchico. Ho scritto proprio il contrario, e cioè: poveri anarchici, che hanno pagato, per le loro idee, con l'esilio o con la prigione! Pensare che per «denunciare i limiti e le contraddizioni del sistema», come dice di fare l'artista in questione, basta fir-

mare le macerie prodotte da un attentato che ha ucciso quattro persone ed esporle nella morbida luce di un museo — senza dimenticare, naturalmente, di inserire la mostra nel proprio curriculum! A proposito, che ne penserebbe Gianni Romano, critico d'arte, se qualcuno esponesse, firmandoli, i rottami di un'automobile in cui sia stato ucciso un magistrato? Parlerebbe anche in questo caso di «poetica di fondamentale importanza»?

Emilio Tadini

## «POVERI ANARCHICI» /2

### IL SISTEMA E' TRANQUILLO

Desidero ringraziare il «Corriere» e Tadini, prendendomi la libertà di farlo anche a nome di un ignaro Cattelan, per lo spazio riservatogli. Le più rosee previsioni dei suoi amici e stimatori certo non potevano sperare tanto. E' evidente che la sua naturale genialità ha colpito ancora. Senza dubbio ha ragione Tadini: «quello che vedi è quello che vedi», come diceva Frank Stella, ma anche quello che senti e capisci dinanzi a quello che vedi è quello che senti e capisci. E fa un po' sorridere il palese divario tra chi pensa ancora in termini di «prodotto» dell'arte, con tutta la sua inutilità feticistica e formale e chi identifica nella relazione tra le cose, le persone e gli eventi lo spostamento del centro dell'arte. Ha ragione Tadini, il sistema può stare tranquillo, ma non perché l'operazione di Cattelan non sia clinicamente corretta e anche poetica, ma perché nessuna operazione dell'arte sembra scalfire la grettezza del sistema, compresi i quadri bellissimi e pulitissimi di Tadini, il quale probabilmente non si sarebbe mosso per nessun cumulo di macerie di un giovane artista se non avesse toccato il suo prezioso Pac e in questo c'è un po' aria di salotto buono più che di pensiero critico e lotte sindacali. Grazie ancora, comunque, sperando che la cosa si ripeta con uguale generosità per altri giovani artisti.

Ax-Panepinto

## «POVERI ANARCHICI» /3

### IL DISTACCO DELL'ARTISTA

A proposito dell'intervento di Emilio Tadini. Trattando una materia che non conosce è costretto ad approntare un imbevibile cocktail i cui ingredienti sono: L'Arte di 30 anni fa, la Politica, il Costume. Il nostro mette in bocca all'Autore paroloni come denuncia, provocazione e intendimenti che dovrebbero far tremare il sistema economico e politico, nonché scandalizzare il sistema (quale?). Cattelan non ha di queste preoccupazioni. Non vuole denunciare nessuno. Usa semplicemente i materiali che gli stanno intorno per sviluppare una ricerca alternativa. Vive con grande intelligenza e distacco (lui assieme a tanti altri bravi artisti che la critica ufficiale ignora) la sua condizione di artista. Credo che il buon Manzoni stia ridendo a crepapelle pensando a quello che Tadini ha scritto ma soprattutto a chi lo ha scritto. Anche lui è nei confronti di queste cose distaccato, dall'alto dei mille riconoscimenti che i musei di tutto il mondo gli hanno tributato. Da Tadini, che mi dicono autore impegnato e pure pittore, arriva invece involontariamente la denuncia di un tipico malcostume del giornalismo italiano: quello di trattare come fatto di costume o parascientificale una pratica molto sofisticata e pluristratificata quale l'Arte contemporanea.

Massimo De Carlo

# **L'Unità**

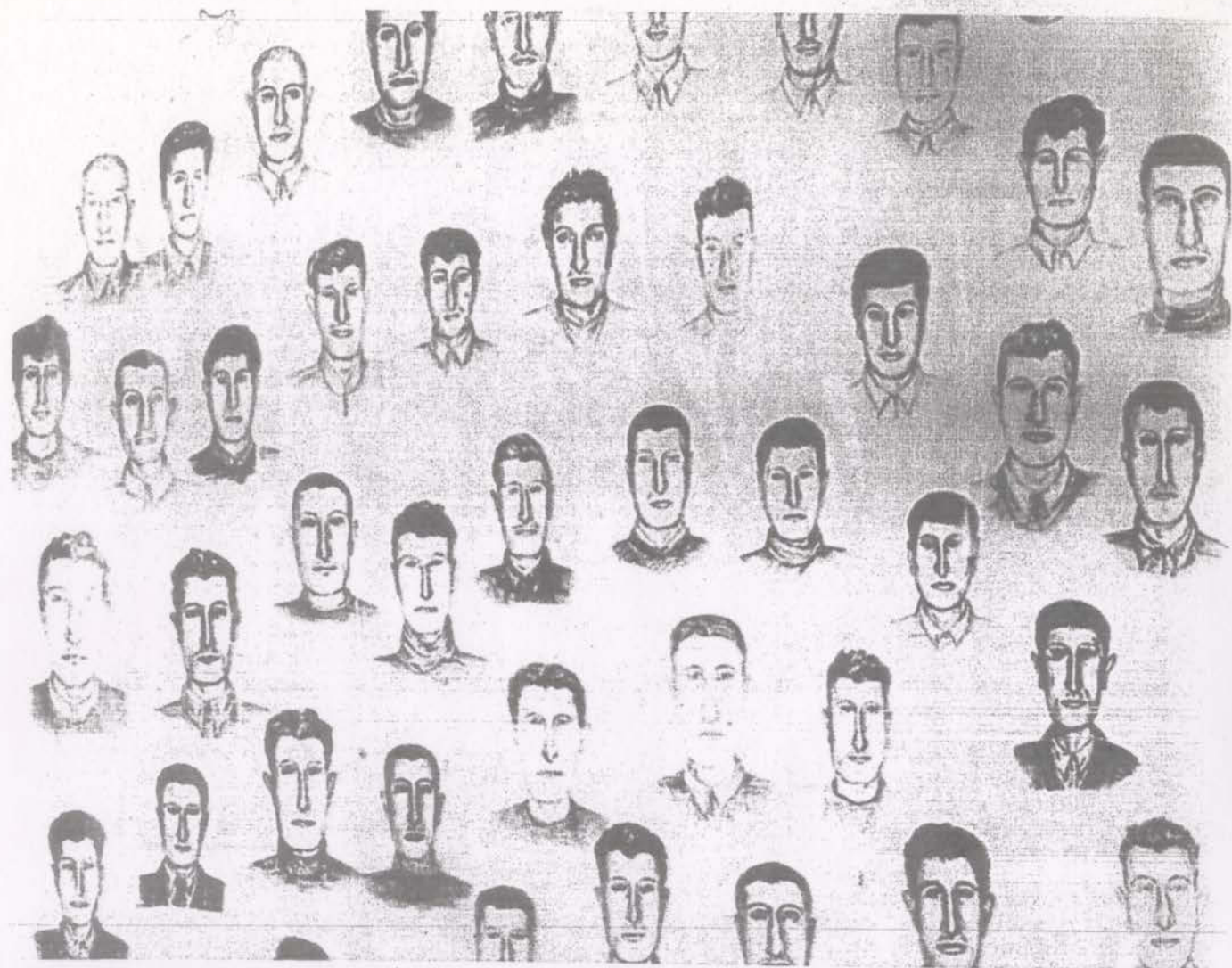
Giovedì 3 febbraio 1994



## Parigi e Londra. Da via Palestro macerie d'un'esposizione

Macerie come opera d'arte. Da via Palestro, dove esplose l'auto bomba che uccise cinque persone e distrusse il Padiglione d'arte contemporanea, mille chili di detriti, quaranta sacchi, verranno

esposti al Museo d'arte moderna di Parigi e alla Galleria Laure Genillard di Londra. La singolare iniziativa è di Maurizio Cattelan che ha intitolato «l'opera»: Ninnananna. Il simbolo di una «cultura a pezzi».



SUPERNOI, 1993. FOTOCOPIA SU ACETATO, 21 X 29,7 CM. CIASCUNO, 50 FOGLI. COURTESY MA GALERIE, PARIGI.

# MAURIZIO CATTELAN

INCURSIONI

EMANUELA DE CECCO E ROBERTO PINTO

**Roberto Pinto:** *Con il tuo ultimo lavoro (esposto alla galleria Laure Gennillard di Londra e all'ARC di Parigi) hai suscitato l'interesse polemico dei media. (Il primo a intervenire è stato Emilio Tadini sulla prima pagina de Il Corriere della Sera). Partiamo da quello che ti ha dato più fastidio...*

**Maurizio Cattelan:** Sono abbastanza indifferente a quello che hanno scritto, anche se quando ho letto l'articolo di Tadini mi sono indignato, non perché ci fosse una critica nei miei confronti, quanto perché da parte di un pittore, una persona "della comunità" dell'arte, ci fosse un'idea povera ed estremamente riduttiva di cosa è l'arte. Per lui probabilmente è ancora un soprammobile, ancora un perimetro definito sopra una poltrona. In secondo

luogo mi è venuta da fare una riflessione sull'informazione: nessuna delle persone che ha scritto, ha preso in mano il telefono per chiedermi, per sapere una riga in più di quello che era scritto nel comunicato stampa. Se questo scoop da prima pagina doveva essere fatto su notizie che arrivano... chissà come vengono utilizzate le altre informazioni...

**Emanuela De Cecco:** *Avevi previsto di avere una risonanza del genere?*

**M.C.:** No, previsto no, ma il problema dell'informazione mi interessa molto: per esempio alla Biennale di Venezia avevo affittato lo spazio che mi era stato assegnato ad un'agenzia di pubblicità che l'ha utilizzato per la sua ultima campagna su un profumo, e

allora proprio in quell'occasione mi sono affidato all'ufficio stampa della stessa agenzia. Quel lavoro per funzionare non aveva bisogno della descrizione, ma semplicemente di un momento esterno che potesse far riflettere sul senso dell'operazione condotta all'interno di *Aperto*. Lo stesso vale per questo lavoro. Da una parte questo è il suo limite, quello di avere bisogno di usare come supporto l'informazione. Ma non tutti i miei lavori funzionano allo stesso modo, altri credo abbiano funzionato in modo più completo, il senso del lavoro poteva essere capito più semplicemente. Queste macerie, per me, non sono solo quel riferimento preciso, ma rappresentano una specie di polaroid di quello che sta succedendo, che ha coinvolto anche

uno come me, refrattario a quasi tutto. Però, come molti dei lavori che vengono prodotti adesso, se non ne conosci la storia e l'autore, non sei introdotto nello svolgimento, spesso diventano indecifrabili...

**R.P.:** Sì, ma un lavoro parla anche attraverso le altre opere che uno ha fatto, non credo che si debba ragionare sul capolavoro che non ha bisogno di essere spiegato...

**M.C.:** Beh, io continuo a insistere che il lavoro lo faccio prima di tutto per me, e che spesso non riesco del tutto a chiarire le dinamiche interne del ragionamento che mi ha portato a quel risultato. C'è anche una sua linearità ma ci sono dei passaggi che sono inspiegabili, ci sono degli errori che ti auguri di ripetere ancora perché credo che l'errore generi il processo che spesso rende il pensiero più forte.

**E.D.C.:** Hai allestito nello stesso modo il lavoro a Parigi?

**M.C.:** No, lì oltre i sacchi, c'era il pallet che li sosteneva. Comunque c'era la ricerca dell'oggetto più usuale, meno "artistico", anche se poi alla fine, in una galleria se porti persino delle macerie queste prendono una forma, per cui è impossibile uscire da un discorso di presentazione, di messa in scena. Se esiste un'artisticità è tutto quello che permette di ottenere il massimo dalla tua idea. Se la tua idea è di far fare qualcosa a qualcuno devi trovare il modo per farglielo fare meglio possibile. Questo credo che sia un elemento che appartenga anche a situazioni extra-artistiche. Una volta ho letto un'intervista a Spielberg che diceva di sapere, a seconda di quello che stava girando, quanti spettatori avrebbero visto il film. E questa è una cosa che mi affascina... Da una parte c'è l'autore, e dall'altra l'industria del cinema, la rendita, quello che ti deve dare in termini economici quel film, una sorta di prostituzione calcolata...

**R.P.:** Come mai hai preso proprio i resti del PAC con i tanti disastri che succedono giornalmente? Perché era un museo...

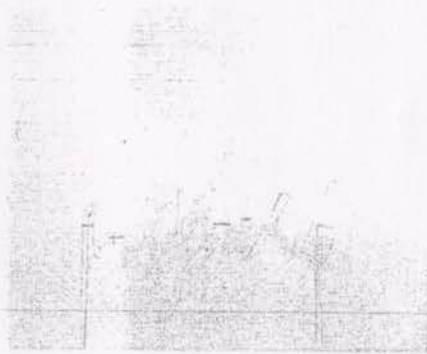
**M.C.:** Questo l'ho pensato a posteriori, che comunque porti in un museo o in un'altra galleria i resti di un museo... Mi piacerebbe strutturare un allestimento in modo tale che si entrasse dentro una galleria e se ne trovasse un'altra più piccola e mi immaginavo l'idea di un collezionista talmente "malato" che dicesse: "Ah! bello questo lavoro, bello quest'altro, ma dove li appendo?" e allora gli si poteva fornire una galleria. L'immagine del PAC mi è rimasta dentro. Devo confessare che non ho sussultato per le persone che hanno perso la vita, ma ho sentito proprio che era in pericolo qualcosa, era un momento in cui due grandi forze si fronteggiavano, una che voleva il rinnovamento e l'altra che gli si opponeva. Mi sembrava fosse l'inizio di un grande disegno, di una strategia, cercare di mettere ognuno in una condizione di mancanza di punti di riferimento...

**R.P.:** ... e poi arrivano gli uomini "forti" e appena si ritira fuori il problema la notizia fa scandalo...

**M.C.:** I giornalisti hanno visto nel mio lavoro un'altra notizia che potesse mantenere viva la comunicazione sul paese degli scandali. All'estero non sanno neanche dov'è l'Italia, a Parigi che è molto vicina a noi già vedi che non se ne parla, gli puoi anche spiegare quello che sta accadendo, ma se non dici "mafia" non ti capiscono, allora cominciano a dire: "Ah! Mafia, spaghetti! oh bella ciao!", perché questa è l'immagine stereotipata del nostro Paese. A Londra hanno problemi simili, anzi hanno proprio la psicosi della bomba, credo che il giorno dell'inaugurazione ce ne fossero un paio in giro per la città.

**E.D.C.:** Nel tuo lavoro mi sembra che sia presente una forma di saltuaria incursione nell'attualità...

**M.C.:** La vera storia del lavoro è quella del disagio che qui si ripete. Mi sono messo lì a ragionare anche sul disagio di essere italiano, di avere un patrimonio, delle relazioni con degli altri artisti, sull'essere presenti in una comunità che ha una storia. Arrivi lì, non sei nessuno (per cui manca la figura dell'autore) e devi immediatamente far entrare in tempe-



CATTETLAN, 1993. NEON, 140 X 35 X 5 CM. COURTESY LAURE GENILLARD, LONDRA.

ratura una persona che si avvicina per la prima volta alle tue cose: allora, per un attimo, mi sono visto quasi un emigrato, senz'altro un estraneo. Ho pensato che la cosa migliore fosse allora essere estraneo al 100%, per cui tu rivendichi autonomia e le tue origini. La situazione prende una sua dignità, anche se poi vai a toccare qualcosa che hai dentro, qualcosa che può disturbare chi guarda, se non altro perché delle persone ci sono morte, e comunque non è l'immagine migliore che possiamo esportare di noi all'estero.

**R.P.:** Però non ho capito molto tutte queste polemiche, è come se si rimproverasse a Picasso di aver fatto Guernica, a Gerhard Richter di aver dipinto il "suicidio" della banda Baader Meinhof, non vedo la scandalosità nell'intervenire su un problema sociale, che ha portato delle vittime...

**M.C.:** Non è che io volessi intervenire su un problema sociale...

**R.P.:** ... neanche Richter è uno che appoggia la RAF, la lotta armata, però era una testimonianza che lui doveva dare...

**M.C.:** Sì è sentito di dare...

**E.D.C.:** Poi io credo che intervenire sulla cronaca abbia senso rispetto al percorso già avviato di un artista, rispetto ad una forma di autorevolezza già acquisita. Molti artisti hanno sentito l'esigenza di prendere, attraverso il lavoro, una posizione rispetto alla guerra in Bosnia ma è molto difficile riuscire a non cadere nella retorica più banale.

**M.C.:** Io di toccare i bosniaci non me la sentirei proprio perché non non ne so molto. Posso essere sensibilizzato, fare dei gesti di solidarietà, ma i miei problemi sono qui, cioè sono dove sono io, non dove sono loro. La bomba al PAC era veramente esplosa qui, e si avvertiva un profondo senso di minaccia. Ho sentito che effettivamente era un'immagine estremamente simbolica, di tante cose, non solo di quel gesto lì, di tutti gli opposti, vita/morte, odio/amore. È un simbolo.

**E.D.C.:** Mi aveva molto impressionato leggere sui quotidiani di fine agosto che gli architetti impegnati nella ricostruzione avrebbero fatto trovare il PAC uguale ai milanesi di ritorno dalle vacanze, come niente fosse successo, avviando un processo di rimozione che tranquillizzasse gli animi, facesse pensare che niente fosse cambiato. Ho trovato interessante il fatto che tu riavfrontassi quanto era avvenuto proprio a partire dalle macerie, dalla traccia materiale di quello che era successo...

**M.C.:** ... Non ci avevo pensato a questa cosa, al fatto che ricostruire fosse una forma di calma psicologica...

**E.D.C.:** ... Con lo stesso architetto che l'aveva progettato, Gardella, forse questo vuol dire in qualche modo negare una forma di ferita, di dolore, che ha messo tutti in confusione, e quindi si confonde in modo un po' pericoloso la ricostruzione con la rimozione...

**M.C.:** ... C'è anche un negare la crescita, perché è una struttura "vecchia" che ritornerà ad essere inefficace di fronte all'arte contemporanea che ha oggi delle sue necessità — di rappresentare, di luci, di percorsi — molto precise, che non possono essere le stesse del periodo in cui era stato progettato...

**R.P.:** C'è comunque la coscienza della tua relazione con le cose, perché poi il filo conduttore sono i tuoi problemi reali.

**M.C.:** È l'incapacità di essere, di dipingere, io vorrei profondamente dipingere (ride)...

**E.D.C.:** Non è un problema di mezzi, anche dipingendo si è arrivati a fare cortocircuito sulla storia...

**M.C.:** Sai da una parte c'è un barlume di coscienza, dall'altra c'è tanta incoscienza... e comunque mi piace infilare il dito nella piaga, mi piace tormentare, quando se ne offre il luogo e l'opportunità.

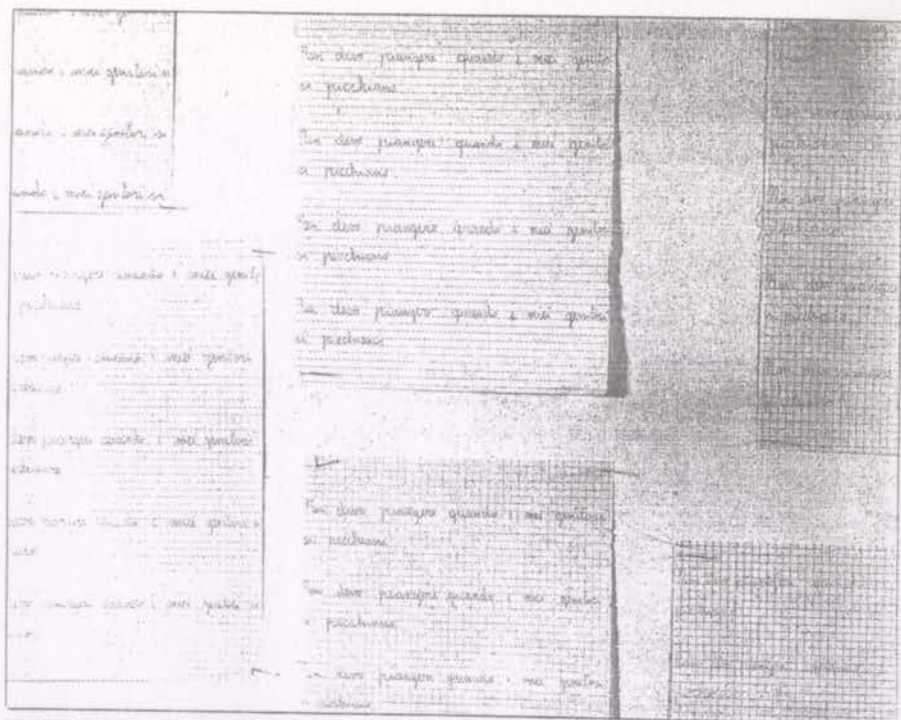
**E.D.C.:** Perché hai deciso di rinchiudere le macerie in un sacco?

**M.C.:** Perché dovevano essere trasportate, e poi in qualche modo le avrei dovute disporre

## UNO SPOSTAMENTO REALE

Erano anni, almeno dall'apparizione della Transavanguardia sulla scena internazionale, che un artista italiano, un artista appartenente alla nuova generazione non conquistava le prime pagine di quotidiani nazionali da dove partono critiche più o meno pesanti. Basterebbe solo questo a testimoniare l'importanza dell'operazione *Ninnananna*, macerie del PAC, esposte all'Arc di Parigi e alla galleria Laure Genillard di Londra, promossa da Maurizio Cattelan, ultima di una serie di operazioni volte a mostrare sotto una luce diversa l'arte e il suo sistema. Difatti, le critiche sono sempre le stesse, quelle che ogni volta si muovono ad un avvenimento che non viene compreso, perché nuovo o diverso: "già visto, già fatto, già detto, non scandalizza più nessuno, ma la vita è più forte, ecc.", finché più tardi si sarà costretti ad ammettere che quell'operazione sposta realmente qualcosa, perché ci costringe a discutere e a trovare termini nuovi per descriverla e comprendere non solo se stessa, ma la vita, perché di cose già viste, già fatte, già eccetera, ce ne sono già tante e difatti già non ne parliamo e già non ne parliamo neanche quelli che adesso stanno già criticando dalle prime pagine l'operazione di Cattelan. Ma cosa sposta allora, quest'opera? Sposta e non sposta. In senso buono non sposta chi critica, perché la loro è una pigrizia intellettuale a non voler cercare nuovi sensi, sposta perché il cinismo della comunicazione dell'artista serve a riportare attenzione tra la nuova generazione e quella precedente, la Transavanguardia, che ha interrotto ogni dialogo con le generazioni successive. Poi, c'è un tentativo riuscito, anzi fatto riuscire proprio da chi lo attacca, di superare la difficoltà dell'incomunicabilità storica dell'arte contemporanea, tramite l'immissione di un gesto che spinge a creare una mitologia, tant'è che l'artista dichiara che i suoi lavori sono non tanto da vedere, ma da raccontare e in questo modo esce fuori dal ristretto sistema dell'arte per inserirsi nel dibattito più generale sul cambiamento di una società, dimostrato proprio dal fatto che prima delle riviste specialistiche se ne sono interessate i giornali, ne discute non solo la specificità, ma la civiltà. Così l'opera prende posizione rispetto alla vita, anche se in questo modo è possibile farlo solo dall'arte. E come lo fa Cattelan? Cercando di imporre la propria regola in un sistema che non ne possiede fino a gridare, cosa che tutti sappiamo, e cioè che lavoriamo sul fumo. Ed è forse questo che non va, che dà fastidio e che molti preferiscono che non sia gridato in maniera troppo forte. Conclusione? Agli inizi degli anni Ottanta Giancarlo Politi dichiarò sull'*Espresso* che Cucchi tirava calci sui coglioni della pittura, oggi di Cattelan si può dire che prende a calci i coglioni dell'arte.

**Giacinto Di Pietrantonio**



PIACERI PROIBITI, 1991. BIRO SU CARTA, 21 X 29,7 CM, CIASCUNO. (PARTICOLARE)  
COURTESY MASSIMO DE CARLO, MILANO

una storia (soprattutto in Inghilterra) di pietre disposte in un certo modo, e comunque il sacco ricordava una sorta di funerale, ma se tu vuoi puoi vedere le macerie, basta aprire la chiusura. Puoi anche prenderle se ti interessa un souvenir. Mi piaceva usare il sistema tradizionale del demolitore e del trasporto di macerie. Poi credo che comunque nell'installazione a Londra ci fosse un'atmosfera particolare, vagamente religiosa, per cui c'era qualcosa di rispettoso nei confronti di questo sacco.

**E.D.C.:** Ho visto in questo lavoro un'implicita presa di distanza dal racconto di un dolore come avveniva nell'installazione di Hans Haacke all'ultima Biennale. Lì, per esempio, le macerie erano più vicine, le calpestavate, qui c'è una forma di pudore, di racconto indiretto della morte.

**M.C.:** Sì, ma in un certo senso la rappresenta di più...

**R.P.:** Sì ma la rappresenta...

**E.D.C.:** Non è Serrano che fotografa i cadaveri ottenendo un'immagine fredda della morte o il film Henry pioggia di sangue in cui la serialità trasforma la morte in evento quotidiano... Quanto più la morte viene raccontata nei particolari, tanto più viene esplicitata, e tanto più diventa fredda. Quando viene nascosta cresce il valore emotivo e l'immagine trae la sua forza nella mancanza di definizione.

**M.C.:** ... Forse ogni tanto si è poco chiari, poi se c'è di mezzo il pathos è sempre una fregatura... c'è pathos anche in questo lavoro... prima di decidere se farlo ci ho pensato per due o tre mesi e dovevo decidere se valeva di più il mio egoismo oppure il sentimento,

se ce n'era uno. L'unico sentimento, era quello di sentirmi partecipe di un evento che avevo vissuto, anche di dire una volta tanto di esserci in una cosa che riguarda tutti e che comunque abbiamo subito. Non ho modificato nulla, ho detto solo qualcosa in più, però mi sento un po' di più. E poi mi sento quasi sempre assente, disinformato sulla vita che mi circonda, quindi tutte le volte che penetro, faccio delle visite in un altro ambiente è anche per sentirmi un po' vivo, per dare una mia interpretazione, per esprimere un punto di vista su quella questione, sostanzialmente per esprimermi. Io credo che le cose vadano bene come sono, nel senso che per cambiarle ci vogliono dei secoli, però puoi aggiustarle, portarle un po' alla tua dimensione, renderle meno lontane.

*Emanuela De Cecco e Roberto Pinto lavorano nella redazione di Flash Art. Giacinto Di Pietrantonio è critico d'arte. Vivono a Milano.*

**Maurizio Cattelan** nato a Padova nel 1960. Vive e lavora a Milano.

Principali mostre personali: 1987: Palazzo Albertini, Forlì; 1988: Neon, Bologna; 1989: Neon, Bologna; Loggetta della Pinacoteca, Ravenna; 1990: Neon, Bologna; Studio Oggetto, Milano; Leonardi V-Idea, Genova; 1992: Juliet, Trieste; 1993: De Carlo, Milano; Raucci e Santamaria, Napoli; 1994: Genillard, Londra.

Principali mostre collettive: 1989: *Individual Media*, Dilmos, Milano; *Metessi*, Carri, Roma; 1990: *Borderline '90*, Convento di Monteciccardo; *Take Over*, Inga Pin, Milano/Landau, Los Angeles/Gallery, New York; 1991: *Anni '90*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna; *Siamo qui e stiamo facendo*, Castellafiume; *Medialismo*, Vitolo, Roma; 1992: *Twenty Fragile Pieces*, Anallys, Ginevra; *Ottovolante*, Museo d'Arte Contemporanea, Bergamo; *Una domenica a Rivara*, Castello di Rivara (TO); 1993: *Documentario*, Spazio Opos, Milano; *Nachschuttenwüchse*, Museum Fridericianum, Kassel; *Aperto '93*, Biennale, Venezia; *L'Arca di Noè*, Flash Art Museum, Trevi (PG); 1994: *L'Hiver de l'Amour*, ARC, Parigi.

## ■ Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan was at Laure Genillard Gallery London, until March 5.

Italy – land of football mania, bad driving, passionate lovers, beautiful art and dodgy politicians. In a country where many deals are now being made behind bars, the fear of the clandestine mafiosi activities continues and, unlike Northern Ireland, where regular terrorist activity is often greeted with numb indifference, you can guarantee that Italians will react. When a bomb exploded at the Pavilion of Contemporary Art in Milan killing five people last year, there was a huge public outcry. Not only were innocent victims of Italy's sordid political affairs dying, but a cherished part of culture had been destroyed.

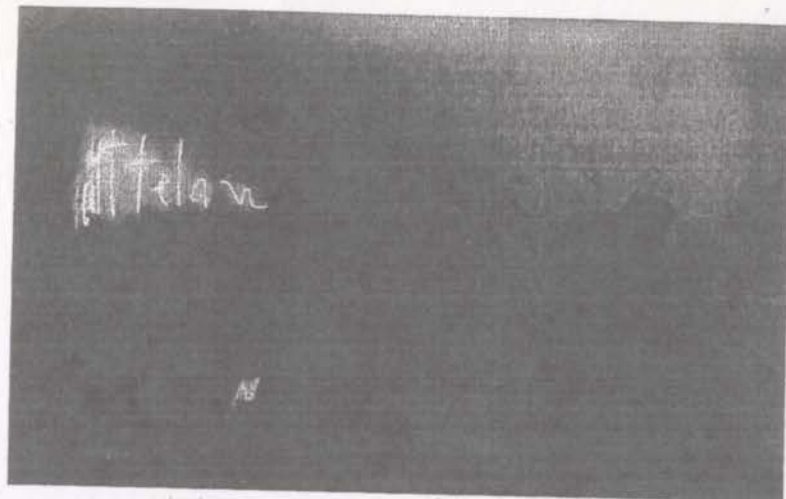
Italian artist Maurizio Cattelan reacted in two ways to the event: the first reaction was fear, the obvious fear of a new wave of terrorism; the second, joy. Often criticised for showing a narrow clutch of Italian artists established within the country but virtually unknown on the international circuit, the Pavilion was known for its closed shop attitude where curation and politics overlapped with disturbing regularity, allowing little room for broad decision-making and restricting opportunities to showcase internationally renowned artists.

Cattelan's *Lullaby*, a large, blue industrial bag filled with rubble from the site of the Milan explosion, is a similarly doubled-edged reaction to the events. A simple message of the absurdity of political wranglings, its presence acts as a travelling receptacle for a worldwide phenomenon, from the Maoist-inspired terrorism of The Shining Path in Peru, to the IRA in the UK. Carried about like a wound that will not heal, the hole at the top allows us a cursory look inside at the sharp fragments of rubble. And the irony of the title reminds us that the five who died were not rocked gently to sleep.

Despite the political references, Cattelan, whose work is barely known in the UK, has been less concerned with the surface message that his work reveals and more interested in stretching his role as an artist within the systemised operations of the art market. His work often interferes with the art system, cutting into gallerists' expectations of how an artist should behave.

Last year he played a unique form of curatorship, raising £10,000 from private donors to be given to an artist NOT to exhibit for a year (no one came forward). And at the Venice Biennale Aperto section, Cattelan sold his 'stand' to a perfume company. And he continues to sponsor an immigrant Senegalese football team living in Italy, which he used in a live performance of table football played on a seven metre long table against a team of artists, gallerists and critics. Acutely aware of the symbiotic relation between gallerist and artist, Cattelan aims at becoming part of the process rather than feature as the product.

Sometimes his antics can seem a little too quirky, like witty one-liners that ironically rely on being one of the



cognoscenti of the art scene. And despite using 'outsider elements' (like footballers), he becomes a cosy part of the gallery cycle.

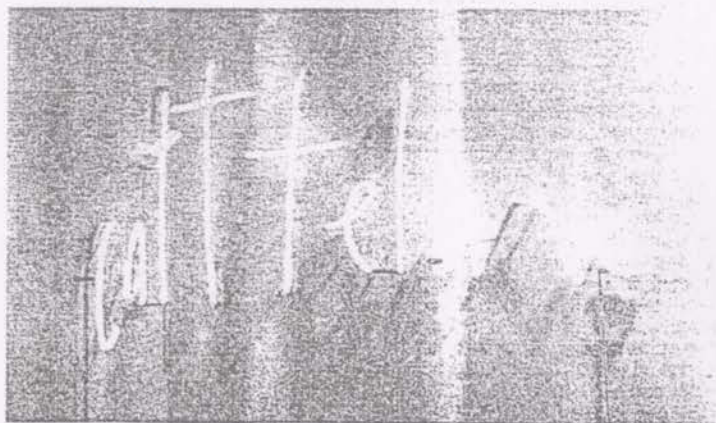
Nevertheless, Cattelan knows the system and will play it out. A piece such as *Lullaby* is on the way to getting the balance between artistic gymnastics and political headlining. Perhaps a move away from earlier jokery but it still hints at an unspoken and ambiguous passion. ■

Simon Grant

Maurizio Cattelan  
Installation at Laure  
Genillard Gallery,  
London, 1994

Art: Preview

TIME OUT March 2-9 1994



### Maurizio Cattelan

#### LAURE GENILLARD

Maurizio Cattelan is the artist who sublet the space allotted him at the Venice Biennale to a perfume company. I think this is quite amusing. Another exhibition consisted of two men dressed up as pantomime lions, who were required to clown around whenever visitors came to the gallery. This is amusing too, I guess. Perhaps a little less so. For the show at Laure Genillard, Cattelan planned to turn the gallery into a cage, with birds. He was going to teach them to say 'woof'. Okay, this is mildly funny, even for someone who objects to the importation of birds. Anyway... on the fourth day of Christmas... Cattelan sent to Laure Genillard, for exhibition, a bag full of rubble and his own name in white neon. The neon name has three t's in the middle: the crucifixion, presumably. This must relate to the rubble, which was produced

when a terrorist bomb damaged the Pavilion of Contemporary Art in Milan. As well as producing avant garde art for London, the bomb killed five people. Cattelan calls this piece 'cynical'. In other words it isn't funny at all, although perhaps it isn't meant to be – Cattelan expresses disgust for the terrorists (although not for blowing up the gallery) and sorrow for the victims.

The bag for the rubble is industrial: it's very large, made of thick canvas, which the artist has coloured blue, and opens at the top through a short neck. It has straps at four corners, and instructions on how it may and may not be lifted. These I found the most interesting part of the show.

To be fair, Cattelan seems an interesting man, but if the question in hand is not his ideas but this exhibition – the physical presence of, dare I say it, a pile of bricks – you'll need to be very committed to ideas-based art to want to make the journey. *David Lillington*

## Ma dov'è l'artista? Sta rovistando nella discarica

di MANUELA GANDINI

**O**RIAN subisce un intervento chirurgico facciale, a mente viva, ripreso in diretta televisiva intercontinentale tra museo e gallerie; Damien Hirst espone i cadaveri sezionati di una mucca e di un vitello nell'Aperto dell'ultima Biennale di Venezia. Ma già negli anni Settanta i «Magazzini Criminali» uccidevano, in scena, un cavallo.

La tendenza di alcuni artisti a costruire eventi truci o a speculare su drammi collettivi raggiunge il suo apice con l'operazione di Maurizio Cattelan, che ha esposto una tonnellata di macerie provenienti dall'esplosione del Pac di Milano, in appositi sacchi, tra il Musée d'Art Moderne di Parigi e la galerie Laure Genillard di Londra. Il giovane artista padovano ha recuperato il suo «materiale» artistico nella discarica dov'era depositato, con l'intenzione di re-

stituire all'estero l'immagine di un lavoro «che fosse autenticamente italiano».

Con questo si conferma la raccapricciante tendenza all'horror spettacolare, da parte delle nuove generazioni artistiche, che si era intravista nelle ultime rassegne biennali di alcuni musei del mondo.

Lo stesso compiacimento della catastrofe che appare nelle espressioni dei presentatori dei telegiornali spinge gli artisti a disseppellire i morti e portarli al museo o sulla carta patinata delle riviste d'arte. Mentre per i primi c'è spesso un rischio personale teorico e fisico, i secondi vanno a raccattare i resti raffreddati e pongono l'ovvio sul piedistallo, quando il prodotto «media» è già stato realizzato e consumato.

L'impegno di azioni provoca-

torie come quelle di Cattelan contiene un aspetto ambiguo, che lega la circostanza del dramma consumato al successo, all'approdo in copertina, alla fama personale. C'è un cinico narcisismo - già brillantemente sviluppato ed esaurito da Andy Warhol negli anni Settanta con la sedia elettrica, con i crash automobilistici, con i funerali di Kennedy - nell'uso della morte che affiora da dietro l'espressione di circostanza, da dietro le macerie di Sarajevo, dagli spari della guerra in Somalia.

Maurizio Cattelan iniziò la sua carriera operando sulla copertina di una rivista d'arte italiana. D'accordo con l'editore, ne fece una stampa limitata a cento esemplari. Da quel momento fu chiara la sua volontà di conquistare le copertine con tutti i mezzi. Oggi è riuscito per la seconda volta ad approdare alla prima pagina di un quotidiano, raccogliendo i resti prodotti dalla bomba nel baratro della necrofilia. L'estetica dell'esplosione fu commentata anche da Vittorio Sgarbi, in un'intervista apparsa su questo stesso giornale, che ne intravide la potenzialità artistica, legata al fatto e alla sua spettacolarità.

È tardivo e troppo ovvio l'intervento dell'artista. Su questo argomento si impongono alcune questioni:

1) la necrofilia che serpeggia

negli ambienti dell'arte ufficiale (si pensi alla rappresentazione di corpi straziati, di zaini da guerra, o alle mucche e ai vitelli sezionati e messi in formalina nella sezione Aperto dell'ultima Biennale) è il segnale inconfondibile di schemi nati vecchi, finitamente trasgressivi;

2) c'è una sorta di impossibilità da parte di molti esponenti delle ultime generazioni ad andare al di là dell'apparenza delle cose, una impossibilità all'introspezione: cioè, anziché precedere, l'arte segue e si adegua agli schemi dello spettacolo. Nessun altro commento artistico è possibile perché l'arte, concettualmente e fisicamente, ha già esaurito la sua carica provocatoria e dirompente nella «società-spettacolo» e lascia dunque tutto ciò alla cronaca. Sulla consistenza del «prodotto italiano» nessuno scandalo e nessun moralismo.

# Maurizio Cattelan

*"To penetrate and get into the space-fracture (invoked, underlined evoked, yearned for, idealized) between art and life, experiences and transgressions have been wasted away. And nearly always this space has become a place with plenty of topographical signs and maps..." (Roberto Daolio)*

Why do we believe in art? What is the basis of this credibility and what are its limits? And if we do believe in art, does that mean that we also believe in the interlacement of relationships and interests that generally bears the name of art system? Is it possible to acknowledge the artwork's own autonomy? If that

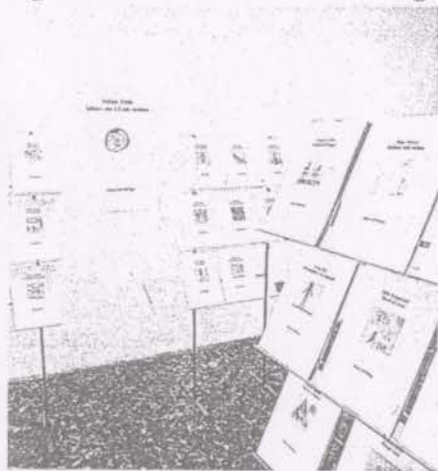
is not possible, to what extent is the work— result of the creative process— indebted to the system in which it's inserted? Is the cultural surplus value acquired by the work, thanks to the art system, art or artifice? **THE RECONSIDERATION OF SIGNIFICANCE** Cattelan's first works refer back to the areas of art and design. The first projects— lamps, tables, armchairs— present, aside the functional aspect of the object, a semantic pedant; a reconsideration of significance. The artist adapts himself to a well-defined context, that of design, proposing objects that seek to transgress the

typical homogenization of the context itself. The semantic surplus value that follows isn't the one suggested by the Duchampian readymade; it is a cultural surplus value that doesn't make us analyze the object's expressive dynamics but it's communicative/interactional dynamics. The object interests us not for its symbolic value but for the exchange value that it possesses within the system. Not for its formal hypotheses, but for the transmission value of information regarding the ways with which the object adapts itself within a context. In the exhibition "Biologia delle passioni"



(1989), the artist presents objects deprived of the functionality connected to design. In them, the interest to join and to test the limits between idea and function, reality and pretence are explicitly clear; they are the product of a range between the authentic and inauthentic. They are works in which one doesn't find that typical contemporary alienation towards the manual production of objects characteristic of appropriation. But Cattelan's manual dexterity doesn't necessarily signify a projection of meaning in the object or in the making of objects. The artistic process is not pure, energetic expression destined to aesthetic contemplation. Art making has become an intertwining of relationships, the result of agreements, a given fact absorbed by a culture in which the work is no longer the *mise en forme* of an inanimate material; rather, it is "information," the passing of data, the surplus value in which the surplus isn't something in addition, but an essential element for the comprehension of things. The work of Maurizio Cattelan thus seeks to point out a process and not to start off a simulation of the importance of his own work. Therefore, Cattelan's works assert themselves in a propositional and not factual manner. We rediscover a Duchampian source in carrying over the object (privileged element of design) beyond the manual level, and in expansion of the significative field. In the objects produced by Cattelan, we thereby distinguish a referential language (the adaption to known forms and functions) intended towards the transmission of poor/banal information and ambiguous language, of questions on the poetic, on the existent, keeping well in mind that ambiguity (according to the

terms formulated by Jakobson) for the formalist Sklovskij becomes "deviation from the norm." Rather than attempt to create the perfect icon—or illustrate its impossibility—for the use and consumption of the end-of-the-century collector, Maurizio Cattelan prefers to take into consideration those structures which render the icon useful and marketable. Aside the representational value, here we find ourselves faced with an expositional value through which the work assumes new connotations. Therefore, the work tries to surpass the typical standard of the age of mass production, a legible standard, even at such a high



level as design's has come to be considered. How does this leap of significance become materialized? Cattelan provides an answer already in the exhibit title—biology of the passions. If it is a matter of biology, it would be a good thing to recall a biologist. In *L'Homme imaginaire* (Paris, 1970), Henri Laborit distinguishes the hand-manufactured object from the mechanically made one by the latter's capacity to inform on what man has transmitted to the same machines that have fabricated the object in question. And it is here that the informational (surplus) value—the exchange value transmitted from author to consumer and vice ver-

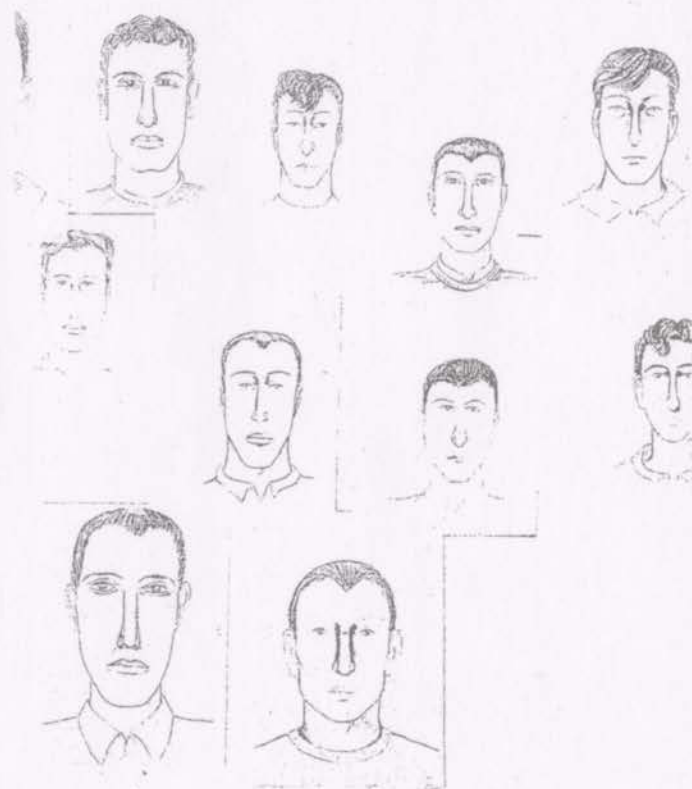
sa—intervenes; this is not a surplus of value (additional value) but an essential characteristic with which we have learned to measure the validity of the work, a determinate characteristic of that system within which the work becomes accepted and promoted. **THE NECESSITY OF A STANDARD** The economic system of the last decade developed in the direction of an intensive financial speculation on models of global communication, rapid information, and on the extension and incorporation of service agencies. All of this has relegated to the background an industrial system that was based on production but, in any case, emphasized the importance of the system in respect to the singular parts that compose it. In 1989, Cattelan founded the *Cooperativa Romagnola Scienziati* (Cooperative of Scientists from Romagna). In a left-wing social/economic fabric, such as in Emilia Romagna, everything becomes organized in cooperatives. The *Cooperativa*—of which Cattelan is the sole founder and person in charge—suggests a group of freethinkers who, in order to continue their research and self-expression, see themselves forced to adapt to the system under way. In an announcement made by the *Cooperativa* one reads: "Every system, even the most perfect one, conserves a margin for error or penetrability wherein it's possible to insert the anonymous virus... Projects and works which originate in criticism and reflection, proposal and intervention, are feasible in the space between art and life, sending confusion and imperfect coincidences in transmission systems of specialized knowledge. Actions which unfold like small acts of piracy within the art system, often wind up legitimized and recognized in



reality." During administrative elections in 1990, the Cooperative's first action was the publication of an electoral advertisement in the daily papers of Bologna and Forli simulating the graphics of the usual party announcements which stated: "The Vote is Precious. Keep It. The announcement is not only a reflection on the importance of the vote in a country condemned to the political wait-and-see policy, but also on abstention as a gesture of protest. In the spring of 1990, Cattelan thought of forming a real soccer team (the most popular sport in Italy) composed of Senegalese members residing in Italy, as the result of having seen a wall writing which stated: better nigger than Jewish (a token of the racial tensions derived from the wave of African immigrants in Italy). So that all of this would not remain only a conceptual gesture, Cattelan concerned himself with organizing real tournaments with regional soccer teams... naturally all-white. He invented a sponsor for the logo on the soccer player's t-shirts which bore the name RAUSS, thus referring back to the old Nazi insult used against the Jews. The use of this

word provokes an inversion of the context in which the object maintains the significant but completely displaces the meaning; instead of being an insult, the logo Rauss represents the improbable sponsor of a nonexistent transport company. The reconsideration of meaning: the invitation to begone becomes the invitation to go. In addition to the concrete organizational aspect, Cattelan sets up a capillary documentative diffusion of the operation, intervening in galleries, in large exhibitions ("Arte Giovane '90," at the Steam Factory, Milan), and at art fairs in Frankfurt, Nice, and Bologna. STRATEGIES For end-of-the-century art, acceptance and promotion on behalf of the system has the same value as modern art's acceptance by art history. Within the elephantine exhibit "Anni '90," Cattelan presented a seven meter long table soccer game which allowed two teams of eleven players each to play. During the inauguration of the municipal gallery in Bologna,

the Senegalese team played against a team composed of art critics, artists, and operators within the art system.... If Cattelan's table soccer game invites operators of the system to participate in his own game, *Strategie* (1990) makes all the participants work at the system. Question the art system; become part of it, reconsidering one's own position; diminishing the creative ego and proposing oneself in a manner different from the traditional context. The artist appropriates and simulates the way in which the image of art becomes reconstructed within editorial communication and with the collaboration of diverse elements of the art system that participate in this construction—artists, gallerists, art magazines, critics, advertising salesmen, graphic designers, sponsors, collectors, photographers... Cattelan substituted the cover of a regular issue of an art magazine with the image of a precarious pyramid made up of copies of the same magazine. An explicit suggestion of





the unsteadiness of the art system as we are experiencing it in these recent years. The artist installed the pyramid in the gallery, concerned himself with promoting the magazine, and even procured it reservations for advertising space. The gallery shows its true face as a fictitious container for art; this time, it's the artwork that is definitive pretence. THE CLANDESTINE ARTIST Can the artist still measure his identity against his own work? The question is out of place. Commercial art of the 80s developed to satisfy the demand of a market that immoderately expanded its own clientele, asking its well-

known artists to keep in step with the increase in offers, and pushing the artists not yet recognized to do so quickly. All of this produced new dynamics of alienation; the impossibility of being normal (or in any case, of being oneself) in a world where it's no longer sufficient to be closed up in a studio producing art. The moment that their works acquire significance upon acceptance and promotion by a system, it is the system that becomes the site of production; just as in postindustrial civilization, it's the market that becomes the site of merchandise production and not the factory. Many artists in the last years have tried to reflect this state of things through their own works, operations which were erroneously considered spectacular, but are really deliberate mirrors of a system that refuses to be reduced to a set of codes. To reput into motion an informative procedure is useless; it's not enough to reconstruct aesthetic hegemony piece by piece. If there was a time when it was possible for the artist to disrupt constituted order and épater la bourgeoisie, today it's much more difficult to astonish in a capitalist system that absorbs and incorporates every new subversion. Disorder quickly becomes order; the market rapidly absorbs every form of dissent,

rendering it functional for its own purposes. Nevertheless, there is still space for the artist provided that he incites corruption, and as long as he continues to insert the virus of doubt. It will then be important to change one's coordinates, to renounce the frontal attack by working one's way in-between the mesh of the system, and by testing its limits. Perhaps it's not the right moment for transgression if this also has become the creative dynamics of an omnivorous market. It would be best to go on to "verify" preestablished systems, to make an assessment of the system's possibilities to accept/refuse what we continue to call art. In the piece Torno Subito, the work voids itself of everything, favoring only its announcement. When the public arrived at Galleria Neon in Bologna, all they found was a plaque with the words: I'll Be Back Soon.. Invited to participate in a group show in 1991, Cattelan presented a denouncement—usually stamped and filed by the police—declaring that the artwork was stolen the night before. The work, declares the police report, was invisible. For the last art fair in Bologna (1992), the artist exhibited at the Massimo De Carlo stand a series of identikits of his face that were drawn by a police sketch-artist and based on verbal indications of the artist's friends. Obviously, the sketcher had never seen the artist's face before, but judging by the professional portraits (whose recognized function is to investigate and capture), not even the friends seemed to agree on the artist's actual physiognomy. Again in 1992, Cattelan exhibited two gutted safes at the Galleria d'Arte Contemporanea in Bergamo. The objects in question are all that was left by skilled thieves who succeeded in breaking into two different Milanese banks, bringing

cronaca **Bologna**

### Blitz anti-luicelle denunciati i clienti



Per la truffa utilizzavano il nome Armani

VOTA MARABINI 2

Vota D.C.

MARCHESELLI 8

RAMBALDI 51

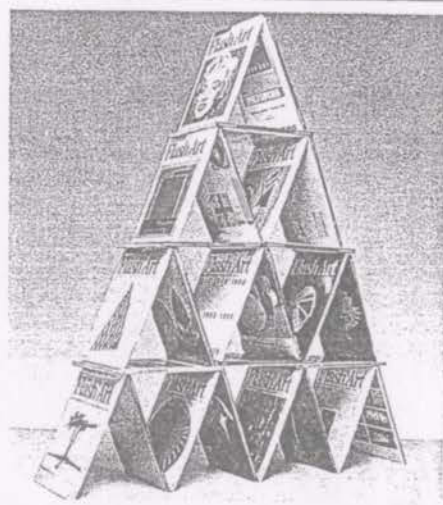
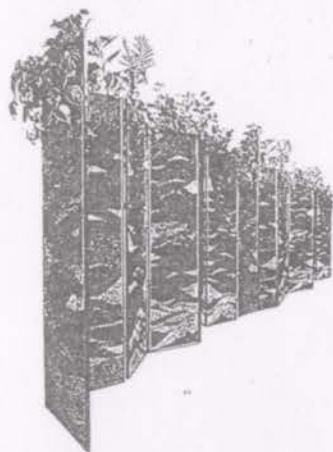
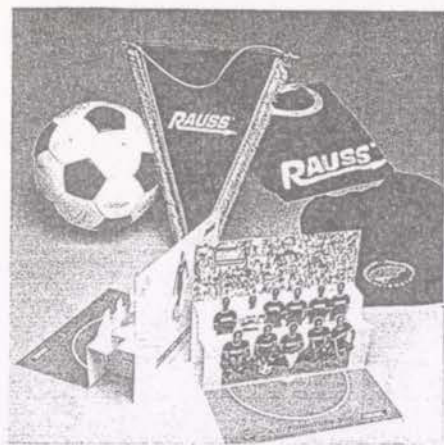
ALLE ELETTRICI E AGLI ELETTORI DI BOLOGNA.

Il voto è prezioso TIENITVELO

4-BOSELLI

to a conclusion their criminal plan. The artist did nothing more than take the safes and transplanted them in an artistic institutional context such as the museum. Once again, the place for art is intruded upon by an object which had its own function in reality (derided functionality/and absent in a diverse context), provoking an adherence between the creative process and the system of the transgression of social relationships (the robbery that really happened). Once again, the object is the symbol of the contemporary artist's alienation, in itself, the pulsion to become clashes with the retention of doing. The safe—with its massive presence—is an extremely strong statement on being, but its unhinging undermines the bases of its effective role within the system.

**RECONSIDERATION OF THE ROLE** The absence of the artwork, the intervention of operators and the public, the annulment of the artist, brings us back to a discourse on the role. For Cattelan, the role isn't deterministic a priori, but identifies with and becomes acknowledged in the dynamics taking place. The role—in the case of the artist's role—becomes a personal problem of identification, which in turn becomes (once part of the work) the dynamics of displacement that raises the question of acquired categories and dominant strategies. Even the role of the spectator no longer seems the same. The recent tendency of installations, for example, already compels the public—involving them physically—not to entrust only their own visual experience, but to keep in consideration the global experience. This certainly broadens the relationship between artist and public. Present day art is as removed as it could possibly be from the



closed relationship between artist and spectator. Art today is played in the quality of relations between the artist and the rest of the world, not just between artist and public. Cattelan reminds the spectator of a redefinition of his role too; he involves him in his own artistic project, inviting him to a more active role because, in short, it's also necessary to say (the identikit work is explicit enough in this sense) that addressing

the system is the same as addressing oneself, onto a new awareness of the self, of one's own role, and in our relationships within everything that assumes the dress of a system. And so, we find ourselves faced with an art that is political because it addresses a new awareness of the group (the few that there are in the art world, but also the entire community as suggested by certain works); it addresses a dialectic of dynamics in process more than a dialectic of signs; it addresses a knowledge of one's own performance within the hidden contradictions of an art world which seems always more determined to program them. Then it will be necessary to rediscuss the way in which we transform nature into culture, and through such dialectic mediations resolve our operating as artists, authors, actors, presences on a stage that has indistinguishable confines, but becomes the theater of the transformation of the inert into something new; of the passage—always less satisfactory—from desire to the realization of it. Cattelan suggests a reflection on this passage of nature-work in order to rediscuss a dynamic according to which the realization of the human scheme assumes significance only in relation to the world of production. Art as an escape from the objectification of work (from work as an end in itself, from art as an end in itself) so that art wouldn't be one of many toys in the entertainment civilization. "Art, artifice are always considered less dangerous than the truth." (Boltanski) The bipolarity of art/reality appears much more profitable when the artistic process succeeds in reproposing the stratification of structures that belong to this binomial (either in a metaphoric or realistic key), the power dynamics that these layers

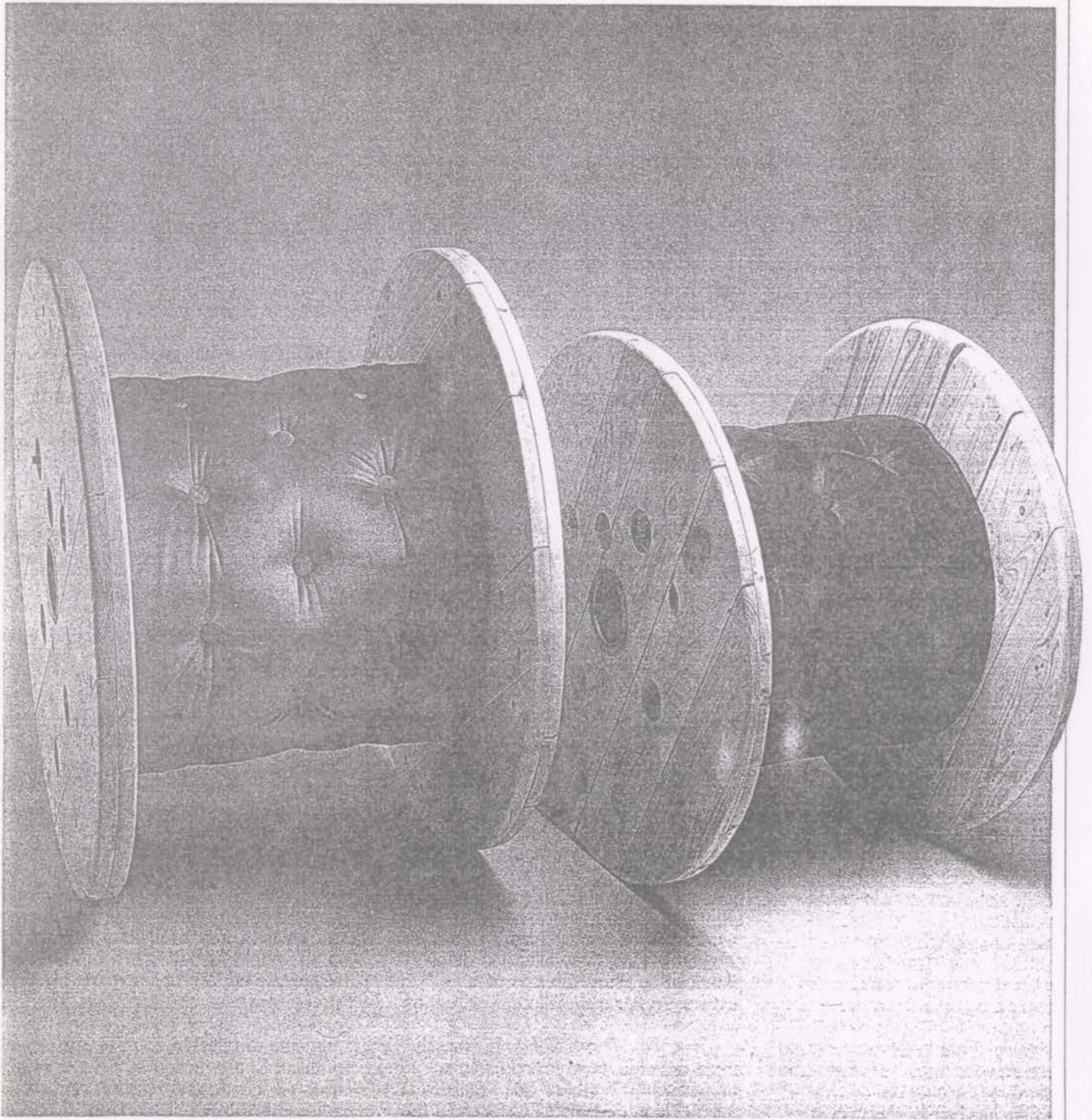
hide or manifest, the hidden intentions and the confirmed ones. Art that maintains and researches a qualitative relationship with the world. The concept of quality doesn't refer to the object, but to the systems, to sociocultural strategies; just as capital is no longer the production of goods, but production of information, of the quality of information. Consequently, Cattelan's work isn't based on the dramatization of the void, but on

the superstructures that surround this dramatization, making it possible, sellable. Cattelan's linguistic analysis is not tied to a conceptual operation as it is to continuing the game of dissimulation, of putting all the cards on the table, disclosing his interest in art as the possibility for dialogue, and for the possibility of making, which is what speech relies on. Art as social intercommunicability in the act of placing itself, of becoming, of not defining itself,

because it's in this last phase that artifice intervenes. If it is true that "art is everything that man calls art," (Formaggio) then it will also be interesting to observe, through a continuous verification of its variables, the quality of what we find before us and learn to love. To be continued... \*\*\*\*

(c) Gianni Romano - 1992

(Translated from Italian by Corinne Mitrakas)



## Ernst, Freddy e l'umor nero

Spazio ai giovani, in questa difficile ma stimolante stagione delle gallerie milanesi. Va segnalata anzitutto una personale di Maurizio Cattelan presso la galleria De Carlo (via Castaldi 33): la si vede rigorosamente da fuori, dalle finestre della sala espositiva, poiché tentando di aprire la porta ci si trova davanti a un vero e proprio muro. Impossibile dunque capire il mistero che fa muovere il povero orsetto Ernst, un giocattolo in veste di equilibrista, che pedala instancabilmente su un filo col solo ausilio di un'asta per mantenere l'equilibrio. L'ipnotico va e viene dell'orsetto offre al pubblico insieme stupore, la sensazione di una ripetizione ossessiva e anche un certo odore di solitudine, come se quel giocattolo esprimesse metaforicamente la fatica funambolica del vivere. Il richiamo al gioco e all'infanzia, capace insieme di sdrammatizzare e rendere commovente l'immagine, è una cifra che si ritrova in tutta l'opera del giovane artista veneto, che peraltro sembra sempre nascondere dietro alle sue amenità un frammento di critica sociale; quanto al ricorrere del gioco, ricordiamo un oblungo biliardino presentato alla mostra *Anninovánta*, munito di undici manopole per lato, con il quale disputarono una partita una vera squadra di calcio (il Cesena) e una squadra di neri *vu cumprá* in perfetta divisa da campioni. Il gusto dello scherzo burlone, non alieno peraltro da una critica del sistema di conservazione-promozione museale dell'arte era il punto di forza delle casseforti scassinata a dinamiche esposte a Bergamo in occasione della mostra *Ottovolante* (1992). L'accento agli anni infantili, forse anche legato a memorie personali tenere e fastidiose, si ritrovava nei fascicoli di temi di bambini delle scuole elementari, raccolti ironicamente in cartelle che ripetevano la grafica dei classici letterari Einaudi, ciascuno corredato da un titolo e da un disegno scelti in modo spesso geniale dagli stessi bambini (tra questi *Quaderno della felicità*, *Errori ed orrori*, *Riempì testa*, tutti rigorosamente siglati «Edizioni dell'obbligo»).

Tenero e minaccioso insieme il compitino del bimbo che, "beccato" a fare a botte coi compagni, viene costretto a scrivere dieci volte «fare la lotta in classe è pericoloso». Più

pericolosa ancora la correzione inesorabile di una penna rossa, che cancella "in" e sostituisce "di": così la scuola, insegnando che la lotta di classe sarebbe pericolosa, instraderebbe i futuri adulti all'acquiescenza politica.

SEGNO • N. 122 • MARZO 1993

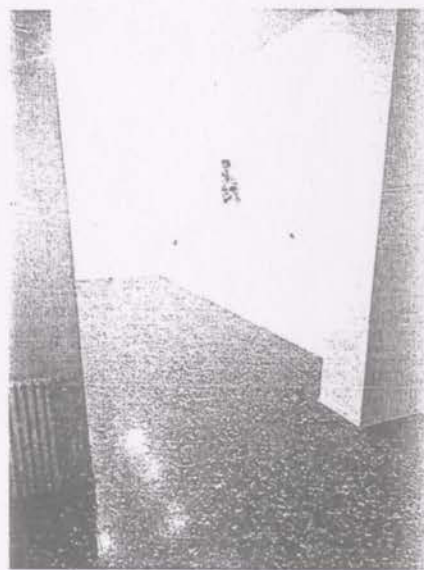
Galleria De Carlo / Milano  
MAURIZIO CATTELAN

Da fuori, dalla finestra, si assiste dall'andirivieni di un orsetto ciclista che corre in equilibrio sul filo, aiutandosi con un bilanciante. Da fuori, giacché l'accesso alla galleria è impedito: la porta è murata, la porta vieta, anziché consentirlo, di entrare. Avviene così che all'interno, la tranquillità altalenante del giocoliere si scontra con la nostra contrarietà e un inizio d'affanno per chi sta fuori e subisce una situazione che in realtà gli rivela il carattere anarchico, caotico, di un'apparizione. In realtà, il pupazzo è tutt'altro che libero, esso ripete all'infinito secondo il medesimo principio fisico una sola azione e sempre quella, perché a quella è costretto: è incatenato al filo così come lo è alla sua funzione ("anche gli uccelli sono incatenati al cielo", aveva detto Bob Dylan). Se provassimo a fermarlo, l'orsetto non si reggerebbe sul filo, ragion per cui la nostra lontananza dall'ambito del suo gioco è la garanzia della sua esistenza e soprattutto della sua attività. L'obbligo di seguirne la finta evoluzione e di apprezzarne il finto virtuosismo, nonché l'obbligo di far questo dall'esterno, restituisce al pupazzo un ruolo che sulla bancarella di una fiera non aveva. Non è più oggetto di curiosità, bensì oggetto di una certa forma di incapacità dell'osservatore che non può comunicare con lui senza intervenire sulla sua azione. L'artista ha opposto un diaframma tra noi e lui, ha creato un evento a rovescio che non coinvolge ma anzi spinge. Ora, dopo aver lavorato sulla riorganizzazione degli oggetti e dei messaggi economici, sociali e mediali, Cattelan riorganizza la presenza dell'osservatore azzerandone la posizione, in modo da restituirgli la possibilità di ricostruirsi un patrimonio analitico e di reinventarsi una procedura propria. Dopo averlo scardinato con più operazioni conseguenti, l'artista ricomponde il rapporto visivo e culturale tra opera e fruitore su base paritetica.

MAURIZIO CATTELAN  
MASSIMO DE CARLO

Chiudere al pubblico l'accesso della galleria — come ha fatto Maurizio Cattelan in questo intervento, dove ha murato la porta lasciando intravedere attraverso la finestra un filo sospeso su cui un orsetto in bicicletta si sposta avanti e indietro — è un gesto che ha inevitabilmente un "altro" significato rispetto a quando lo stare dentro o fuori dal sistema (dell'arte ma non solo), e da tutte le sue regole, costituiva un'alternativa reale per gli artisti (ma non solo). Non si tratta di cinismo o constatazione dell'impossibilità di un cambiamento quanto dell'acquisizione consapevole, e più radicale, che la "vera" differenza va cercata non a priori nei manifesti e nelle dichiarazioni ideologiche, quanto nei modi con i quali, di fatto, si propone il proprio agire. Questo atteggiamento è fortemente presente in tutto il percorso di Cattelan ed emerge anche in questo lavoro che però non ha la stessa libertà nell'interazione con l'esterno di altri. Il gioco che ha come unica possibilità di contatto con il mondo lo sguardo di chi guarda, rischia di trasformarsi in ossessione per chi lo gioca. Il rifiuto comunque non c'entra, l'intento è quello di riportare l'arte da una dimensione di fruizione chiusa alla portata di chiunque, di chi per caso attraversa il cortile. Analogamente l'aver eliminato il momento dell'inaugurazione (la mostra era semplicemente visibile da un certo momento in poi) segna la sottrazione della dimensione dell'evento: il tempo è riportato integralmente alla quotidianità, è dissolto senza appello il momento straordinario. La galleria non è un santuario, l'artista eroe e il gallerista sacerdote sono assenti. Guardare da fuori, guardare da sotto, guardare in silenzio, queste dunque le condizioni. E a queste condizioni l'orsetto in precario equilibrio e costante movimento, appare un nero ed impietoso autoritratto dell'artista.

Emanuela De Cecco



MAURIZIO CATTELAN, 1993.  
FOTO SANTI CALUCA

## PENSIERI MOLESTI

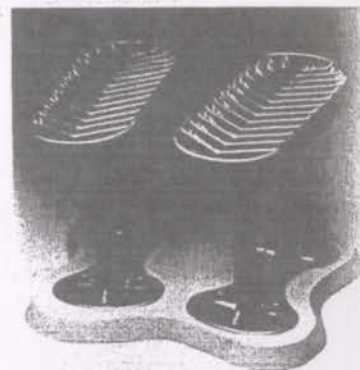
Maurizio Cattelan

Erano quasi le quattro del pomeriggio e assieme agli altri bambini dell'asilo ero in attesa del ritorno a casa. Un adulto curioso si informava divertito: "cosa vuoi fare da grande?" Ricordo benissimo le minuscole panchine dove sedevamo e anche l'emozione e l'imbarazzo di fronte ad una decisione così importante. Roberto era sicuro: maestro, io rimuginai un attimo e poi sottovoce dissi cameriere. Incoscientemente ho passato in rassegna diverse occupazioni senza un filo logico, senza volontà, con l'unico interesse di tirare a finire il prima possibile. Era un periodo in cui comunque sapevo "cosa facevo". Ma i bisogni sono come la frutta e hanno bisogno di tempo per maturare. Ecco ad un certo punto crescere dentro di me una bestia, non aveva un nome e mi portava dentro le gallerie a fare strane domande. Poi ho iniziato a scarabocchiare e adesso quando mi si chiede cosa faccio, mi vergogno come un ladro e non so cosa rispondere. Dubbio legittimo? Per rassicurarmi ho chiesto "nell'ambiente" ma lavorano troppo per porsi domande così cretine. Lentamente, un'intuizione alla volta, costruisco il mio progetto, capisco quello che voglio, mi pongo delle domande, faccio delle verifiche, alimento il dubbio. Il progetto come statuto della vita e non della forma. La parola scritta e la sua articolazione tra soggetti, predicati e complementi oggetto mi ha sempre ossessionato, spesso reso infelice. Ho sempre preferito pensare a voce, dentro di me, iniziare un pensiero e lasciarlo dilatare senza controllo, senza confini gram-

Sopra: cerniere-scultura dell'orizzonte, lastre in vetro temperato, ghiaio di marmo, terra e piante, 1989, cm 900x170x1,8.

Sotto: angolo dei ricordi, plexiglas e ottone, 1989, cm 150x50x25.

C'è un pensiero di Marcello che suona più o meno così: "non c'è soluzione perché non c'è problema".



In alto: maglietta in cotone con marchio C.R.S. (Cooperativa Romagnola Scienza) 1988. Sopra: punto di vista mobile, fusione in ghisa, multistrato laccato in bianco, 1989, cm 40x33x30.

ticali fino a che diventi nulla e rimanga l'idea di un'idea inspiegabile e incomprensibile. E certe volte precipita e si materializza davanti a me.

Ed ora il progetto automatico. Non serve a niente che io vedrà tantomeno che io usi il linguaggio se nel mio sistema non è inserita una sorta di pensiero del genere di cose o processi a cui potrò imbattermi.

Vedere, pensare, elaborare, smussare, riorganizzare, sintetizzare, assorbire ed espellere, svuotarsi per potersi riempire un'altra volta. La volontà non ha mai reso buoni servizi a nessuno. Quanto ho scritto è completamente inventato da cima a fondo ma corrisponde al vero.

Maurizio Cattelan



Maurizio Cattelan nasce a Padova nel 1960. Nel 1985 trasferisce a Forlì e partecipa ai progetti di Palazzo del Dia- lo Produzioni, con il quale presenta nel 1986, in collaborazione con Patrizia Giambi, "Peep Show": installazione ereditata elaborata in post-produzione. Nel 1987, alla galleria Neon Bologna presenta la personale "Natura codarda". Nel 1988 al Salone del Mobile: "Maurizio Cattelan Multi" una serie di sculture funzionali. Collabora dal 1987 con il mos, produttrice delle lampade "il Ripetente", e "Trifidi" poltrona "Rulò". Nel maggio di quest'anno presenta una personale dal titolo "Biologia delle passioni" - Galleria Fuxia di Verona, Galleria Neon di Bologna, Pinacoteca Comunale di Ravenna.

# THE KING BELIEVES HE IS NUDE

THE SIMPLE PUTTING INTO EFFECT OF AN INFORMATIVE PROCEDURE IS NOT ENOUGH  
TO PUT THE SHATTERED MODELS OF ITS AESTHETIC HEGEMONY TOGETHER AGAIN.

ROBERTO DAOLIO

An operation at once simple and complex. An intervention that is easy and complicated owing to the relationships to be interwoven, established and put into rapport as if for the first time. A chain-mechanism conceived and planned on the drawing board for the identification of the knots and connection points of a known and noted system of interrelationships. But, perhaps, always in an indirect and mediated way. The artist, the gallery owner, the art magazine, the collector, the critic, the sponsor, the advertiser, the editor, the museum official, the publisher, the printer, the photographer, ...

All of them, and each within the limits of his own role, participate in the setting up and in the "construction" of the "event". More or less knowingly the tracks and segments are followed of an outline so consolidated and precise as to preclude any interference. The system works unanimously and, in a certain sense, in unison. The fellowship of communication absorbs and regenerates the processes of the recognizability of the real in the homogeneity of an uninterrupted and simultaneous flow. Nevertheless, the simple putting into effect of an informative procedure is not enough to put the shattered models of an aesthetic hegemony together again.

Just as the pure and simple re-stating of the object, even if it be reshaped in the artist's intentionality and suspended in the immediateness of presence, does not modify the ability to recognize the scene of a challenge. The "subversive" practice of the languages (broken up, hybridized and de-legitimized in the "rules" of the avantgarde) suspends any formulation of judgement and sets a kind of extreme limit in the simultaneity of the proposals. Over and above the hypothesis of a model indifferiated between true and false, devoid of "metaphysical" implications, and over and above the casualness of the circumstances, the complementary quality of the system's elements asserts itself.

Through the integral communication of a constitutive process of "forms" closed in the implacability of a recognition of value, the artist accepts the necessity of a standard for strategically reformulating the multiplicity of attitudes and proposals.

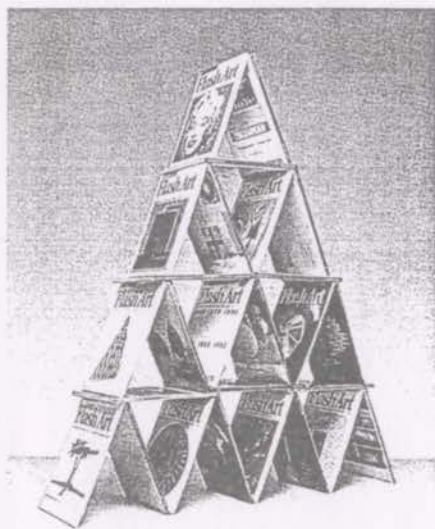
The exploitation of each single passage, including the most anonymous and casual, leads to the codifying of a series of acts, of gestures, of expressions and "contacts" beyond the structured finality of the communicative proceedings. The "setting up" does not so much subtend but rather urges and amplifies the purposeful and radical ransom of a transformation of the relationships between economic production and cultural production. (Maurizio Cattelan).

Acceptance as unveiling makes the mechanism of manipulation explicit, not so much at a descriptive or "expository" level as in the measure and in the strokes of self-referential and "tautological" simulation.

Production and reproduction, rhetorical artifice and inclusion or taking on of publicity, seriality and fetishism, objectivity and social commitment, copyright and sham do not belong to the separate and distinct spheres of a parallel universe.



TOMMASO TOZZI, 1990



MAURIZIO CATTELAN, STRATEGIE, 1990  
DIMENSIONI VARIABILI. FOTO FABBRI

The quest for accordances in the mobile galaxy of the present disclaims the qualification of unification or easy appropriation, consolidated in Pop Art, for modifying from within the idiomatic function of a "total" and global difference. Precisely because it is apparently non-existent, or rather, notably imperceptible.

Attitudes no longer take on form inasmuch as the

forms are already included in the simultaneous phenomenology of consumption. And in the consumption "of art" in the first instance; through the solid mediation of a connective system that is highly specialized but by no means autonomous. A body of rules by way of exception does not seem to exist if not in the exasperated extremes of a "worldly" clandestinity or of an anonymous and hyperactive "transformism". (Tommaso Tozzi)

Exiting from the privileged territories (or reserves?) of art, using and exploiting the system's recognized and standardized methods, equally poses a question of ethical order. To penetrate and get into the space-fracture (invoked, underlined, evoked, yearned for, idealized) between art and life, experiences and transgressions have been wasted away. And nearly always this space has become a place with plenty topographical signs and maps...

Now, in the linked transmission of specialized tasks and knowledge, phase shifts and imperfect coincidences may be spotted. Every system, even the most perfect, retains a margin of error or of penetrability. Into which the anonymous, insinuating and elusive virus of contagion may be slipped. The persistence of a balance and the strength of an interior cohesion get infected in spite of the defence barrier. In this case, the phase of resistant transformation and metamorphosis may occur before the collapse or annihilation.

In this sense the interacting ambits play different roles, and through the recognition of new "functions" accept revision proposals.

In the ordering of relationships organized and devised by Maurizio Cattelan, a critical and deconstructive aptitude is inserted into the multiplicity of evidence. The passages within the system flow little by little into a strategy of counterfeit aimed at the joint verification of the imperturbability of the relationships and dependencies.

Already attentive to the social-unaware of the aesthetic dimension he seems to magnetize the poles of his operation in a "precarious" object dimension. While in a crescendo of dematerialization he draws together, up to the point of making them coincide, his own images and the advertising images on the edge of an indifferiated valuational recognition. The object of industrial production does not so much modify its state as requalify itself in the artistic identity attributed to its producer and creator.

The other "subjects" involved, intervening directly and nominally, simply take on their own roles following the rules of the system, yet aware of the phase shift and alteration caused in the informative channel.

Tommaso Tozzi too cannot wholly withdraw, as sublime intrusion might leave one to suppose. His "absence" and his anonymous "presence" give rise to an image as free and dangerous as life in a technological society: Hacker-Art.

Edizioni Essegi, Ravenna; si ringrazia ASA, Bologna

\* SINCE 1980 \*

NUMERO 49 - OTTOBRE 1990

\* STYLE & ELEGANCE \*

# MAURIZIO CATTELAN

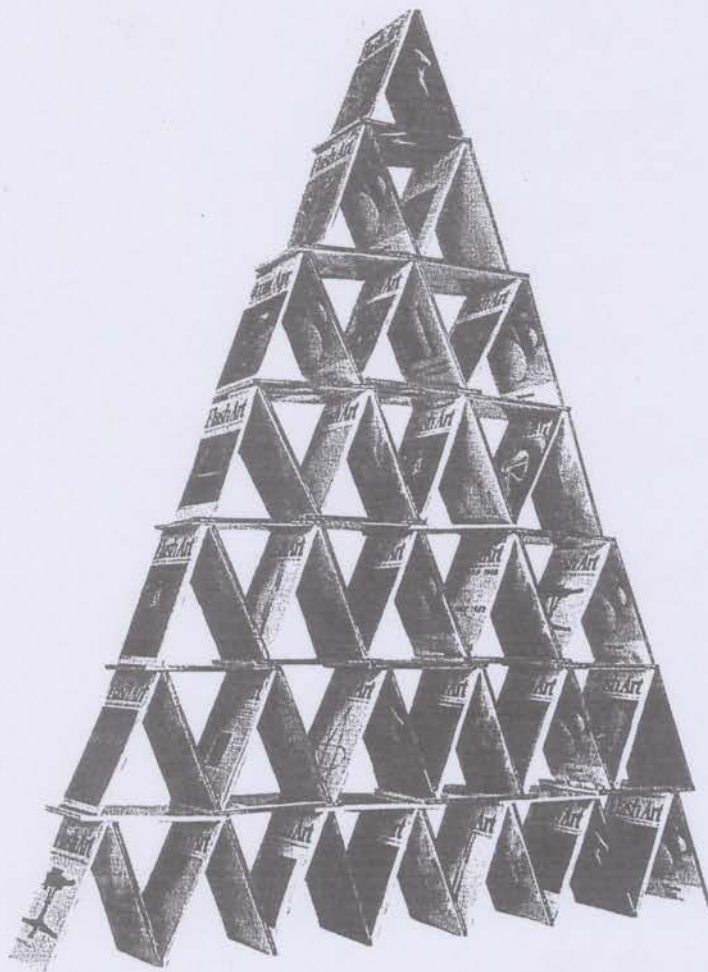
EDIZIONE ITALIANA

USA & OTHERS \$7 @ CANADA \$9 @ GREAT BRITAIN £4 @ DEUTSCHLAND DM 14 @ NEDERLAND g 14  
FRANCE FF 45 @ BELGIQUE BF 280 @ SWITZERLAND SF 12 @ AUSTRIA ÖS 90 @ JAPAN ¥ 1000  
ESPANA Ptas 850 @ AUSTRALIA \$12 @ USSR RB 6.50

CL. 118-0014-3 ISSN 0013-3394

# Flash Art

LA PRIMA RIVISTA D'ARTE IN EUROPA • N° 155 APRILE/MAGGIO 1990 • L. 8.000



MAURIZIO CATTELAN, STRATEGIE, 1990.  
STAMPA SU CARTA ALLUMINIO, 140 x 180 x 20,5 CM - FOTO FABBRI

Strategie, 1990, rivista, cm. 20,5 x 27. Ed. Essegli.

### Flash Art

N° 151 - ESTATE 1989 ●

**MAURIZIO CATTELAN**

**NEON**

L'operazione che l'artista propone consiste in un cartello in plexiglas appeso al muro con su scritto "Torno subito", e fa parte di un percorso-racconto, in occasione di una recente personale a Verona, con lavori che si inseriscono in un discorso sospeso tra design industriale, arredamento e installazione.

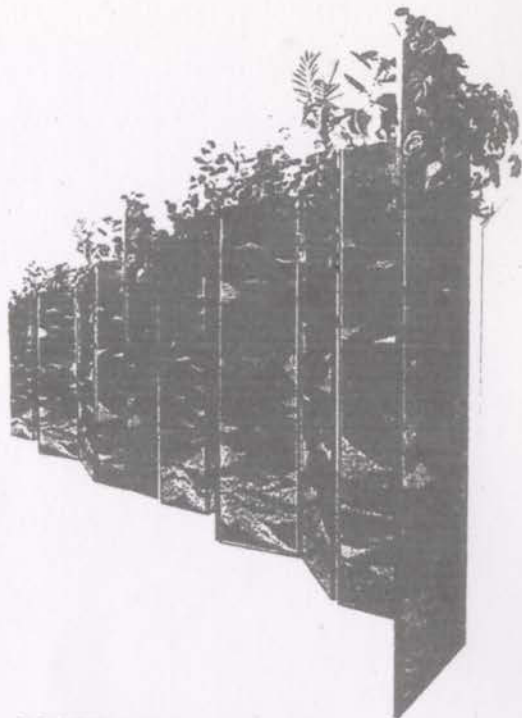
Il percorso creativo si fonda prevalentemente sull'invenzione di "oggetti" apparentemente privi di funzione, in qualche modo scomodi e surreali, in cui le interferenze possibili giocano un ruolo spiazzante. Cattelan, nel *Torno subito* riduce e sintetizza fino alla totale sparizione dell'opera, che viene solo annunciata: siamo ai minimi termini semantici della parabola del saggio



MAURIZIO CATTELAN. TORNO SUBITO, 1989.  
INSTALLAZIONE ALLA GALLERIA NEON, BOLOGNA.

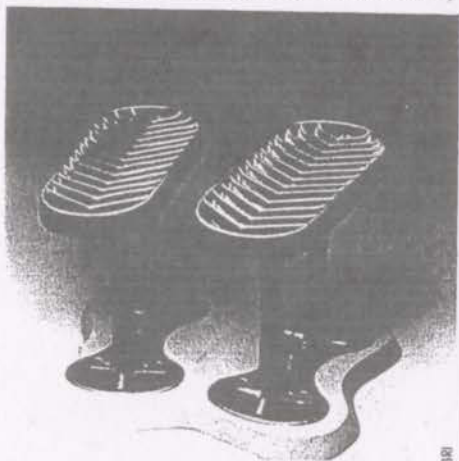
Chuang-Tzu, metafora dell'autogestione dell'arte e sospensione riflessiva, ben diversa da *L'angolo dei ricordi* (tutta l'operazione è documentata nel catalogo *Biologia delle passioni*), un'improbabile maxibuchetta delle lettere trasparenti, che sembra alludere a una permanenza, a una durata, collocata però in disparte.

Vittoria Coen



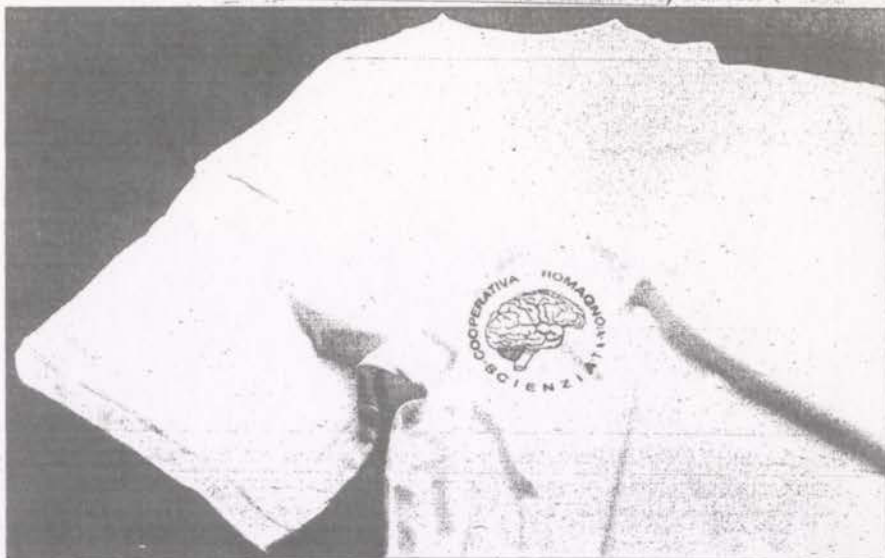
### OGGETTI TRASFIGURATI

Tre recenti personali in contemporanea in altrettante città — Verona, Bologna e Ravenna — una in preparazione a Milano, un nutrito gruppo di pezzi creati nello spazio degli ultimi sei mesi nella fucina del Palazzo del Diavolo di Forlì dove abita: Maurizio Cattelan invece di passare tutto il giorno a pensare, come viene rimproverato a molti, «riesce a lavorare in modo sincero e realistico» (Stefano Casciani). Ecco quindi oggetti di uso quotidiano — piantine di potus, lettere, tubi, bottiglie, magliette — trasformati in altri oggetti altrettanto utili, anche se trasfigurati. Il catalogo della produzione del Palazzo del Diavolo è ricco di sorprese e di commenti affettuosi di altri compagni di strada: si va da un «Punto di vista mobile» (*sotto*) al paravento «Cerniere» (m 9,50 per l,70), dove le piantine in crescita di questa serra improbabile danno vita a una sorta di pittura automatica (*sopra*), a un «Angolo dei ricordi» in plexiglas, a un elettrodomestico — un ventilatore — lungo tre metri e ad altri che necessitano di una visione diretta. Oggetti creati come «prologhi di mondi paralleli... perché l'ambiente non si protegge, ma si inventa» (Franco Bolelli).



# BIOLOGIA DELLE PASSIONI

Nel mese di maggio, Bologna, Ravenna e Verona propongono in contemporanea un progetto di "arte automatica" di Maurizio Cattelan.



"Perché non servono opere intelligenti, ironiche, decorative, professionali. E' di immaginazione trasfiguratrice che abbiamo bisogno... Perché non c'è davvero arte, se non serve a vivere a più alte quote di qualità poetica, se non è vitamina ideale e immaginativa. Perché l'ambiente non si protegge, ma si inventa. Come mi sembra che Maurizio sappia bene" (Franco Bolelli)

Le concezioni nuove non sono che combinazioni inusuali e per di più precarie. Si può fabbricare un infamiliare grifone di pezzi di animali familiari. Ma poi il grifone torna un'aquila o un leone nell'istante stesso in cui lo si rappresenta in movimento: spiegare le ali, sferzare con la coda, aprire il becco. Ho sempre letto con questa chiave i lavori di Maurizio Cattelan, le sue sperimentazioni, installazioni, assemblaggi macchinici così densi di quella rara capacità di chiamare in causa la tecnologia riuscendo anche a sorriderne con quella compostezza formale che può solo significare consapevolezza. Le sue opere sono apparse su tutti i quotidiani nazionali, su Flash Art, Casa Vogue, Reflex, Frigidaire, ... e sulle riviste giapponesi W.I.N.D. ed F.P.. Inutile ripercorrere i tragitti espositivi di questo "artista del Diavolo": fra tutti, "Indagine '87", "Natura Codarda" dello scorso anno alla Neon, esposizioni e mostre a Milano, Parigi e in Olanda. Oggi la Pinacoteca di Ravenna, la Galleria Fuxia di Verona e la Galleria Neon di Bologna ne propongono in contemporanea, per il mese di maggio, "Biologia delle Passioni", la realizzazione di un progetto di "arte automatica" e, come lui stesso scrive, di "oggetti-scultura che nascono dal vivere quotidiano del domestico inteso come micro-

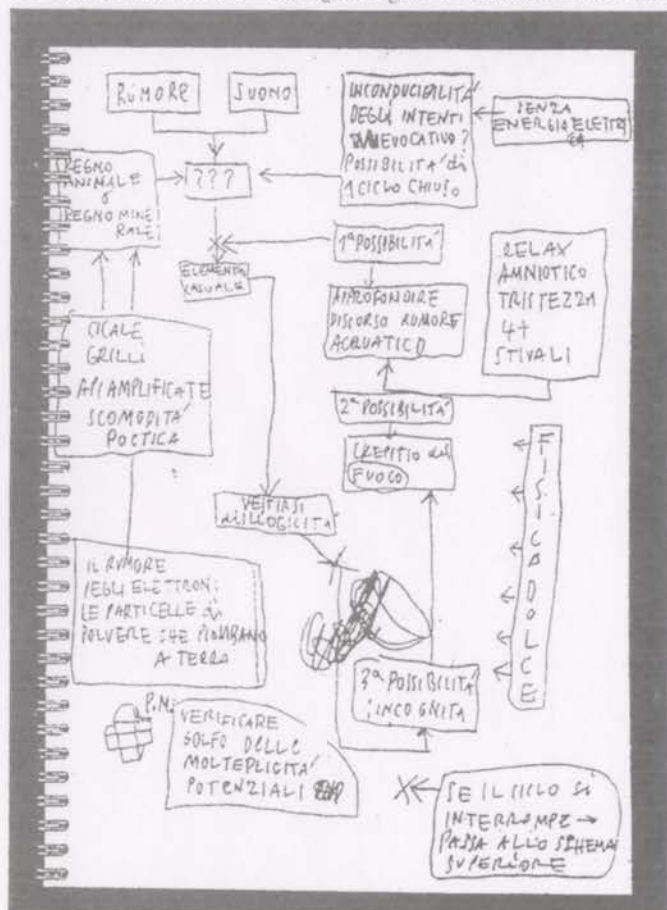
zione della mostra, la Neon sciatto il messaggio familiare e "perturbante": "TORNO SUBITO". latitanza e tanto meno re un caffè nel bar di cosa che vorrei sapere che il progetto sto ed avere la oppure se esso unicamente per tenere la macchina del fitto. esistere il progetto pensante e che ha coscienza, senza inquinarsi le terminazioni nervose, o è solo uno stupido idealismo verginale?". Ho scritto fin troppo a lungo e senza cogliere ciò che si appresta dietro l'orizzonte visibile.

Non si è trattato di una di andare a consuma-fronte: "L'unica pere è se è vero può essere on-sua dignità è solo ed il tramite in moto pro-Può



stere il progetto pensante e che ha coscienza, senza inquinarsi le terminazioni nervose, o è solo uno stupido idealismo verginale?". Ho scritto fin troppo a lungo e senza cogliere ciò che si appresta dietro l'orizzonte visibile. Che Maurizio, da tempo, sa descrivere così bene.

FEDERICO LACCHE



**BIOLOGIA DELLA PASSIONI**  
 Ravenna - Pinacoteca - 17/22 maggio  
 Verona - Gall. Fuxia - 29 aprile/27 maggio  
 Bologna - Gall. Neon - 5 maggio/4 giugno

Catalogo della mostra a cura di Patrizia Giambi per la ESSEGI ED.

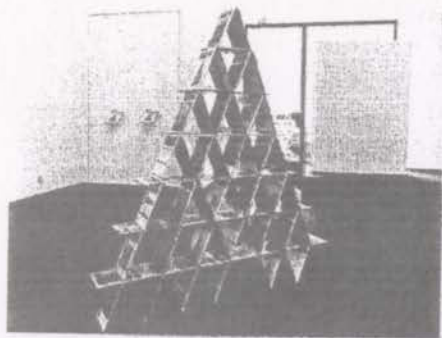
# GAP

CASA



Maurizio Cattelan - 1960. Padova.

Attualmente abito assieme a Patrizia Giambi a Forlì, dove in un antico palazzo del centro chiamato popolarmente "palazzo del diavolo" abbiamo l'abitazione, studio e atelier. Per cui i trapani convivono con l'insalata, alternandosi in spazi completamente vuoti oppure impraticabili a seconda degli impegni di lavoro. Mi sono avvicinato all'ambiente del design in maniera spontanea, ma mi considero più sul filo dell'espressione che sconfigna in ambito artistico. Provengo da esperienze diverse di lavoro che hanno avuto carattere episodico e che hanno contribuito a capire alcuni meccanismi ed equilibri della vita ed elaborare un metodo di indagine. Attualmente sono impegnato nella realizzazione di alcuni lavori per una mostra dal titolo "biologia delle passioni" che si terrà a Maggio presso alcune gallerie; oggetti-scultura che nascono dal vivere quotidiano del domestico inteso come micro-architettura della vita. Non ho grandi desideri a lunga scadenza e nemmeno progetti nel cassetto, non so nemmeno se questa ricerca mi porterà mai a delle conclusioni o alla "conoscenza". Spero soltanto di avere la forza un giorno di chiudere la porta dell'officina e dimenticare la chiave nel fondo di qualche tasca. Sono contento di aver partecipato ad una tavola rotonda dal titolo così enigmatico per un motivo in particolar modo: in questo mio "essere" nutro molti dubbi, molte domande e queste spesso sono la traccia su cui mi muovo ed elaboro; questo incontro mi ha permesso di constatare che questo stato non è solo mio e che una sensazione di incertezza segna anche altre esperienze. Probabilmente questa è la nostra inconsapevole forza. Non sono attratto dall'industria, anzi mi fa un po' paura per cui non mi sento di dovergli fare degli appelli. L'unica cosa che vorrei sapere è se è vero che il progetto può essere onesto ed avere una sua dignità oppure se esso è solo ed unicamente il tramite per tenere in moto la macchina del profitto. Può esistere il progetto pensante e che ha coscienza, senza inquinarci le terminazioni nervose, o è solo uno stupido idealismo verginale?



MAURIZIO CATTELAN, VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE, 1990. FOTO RUBICONDO.

## MAURIZIO CATTELAN STUDIO OGGETTO

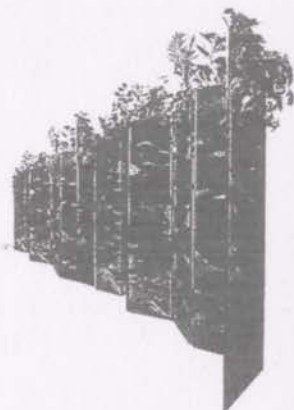
Esiste un sistema dell'arte ben articolato che, per dare esistenza a ciò che chiamiamo opera, funziona alla perfezione. Tutto è definito, in un ordine di posizioni, di ruoli, di aspettative. Quest'ordine ha anche una stabilità ormai secolare. Le modifiche avvenute sono davvero lievi. Per esempio, nonostante la fotocopiatrice e il fax in galleria, la figura del gallerista in fondo non è cambiata rispetto a quella di un Durand-Ruel della fine del secolo scorso. Nessuno crede più all'opposizione a tale ordine, accettato come naturale, anche perché qualsiasi opposizione ad esso non è riuscita a riconoscere la nobiltà dell'opera in quanto merce, che ha valenze parareligiose ma rimane comunque merce.

Al di là di tutto questo però ci si continua a porre una domanda. Esiste, in un sistema regolato, la possibilità della differenza? Per Maurizio Cattelan sì. La possibilità di accesso alle tecniche, agli strumenti, ai canali del sistema, consente intenzionalmente o casualmente realizzazioni diverse rispetto al previsto. Disordine, differenza, cambiamento, in questo senso hanno numerosissime chances. Tra utopia ingenua e rassegnazione all'esistente ci sono numerosissime possibilità da scoprire, se si ha ovviamente una coscienza vigile, se si procede con dubbio e senza fideismi, se si è disposti ad abbandonare le proprie pseudo-cerchezze.

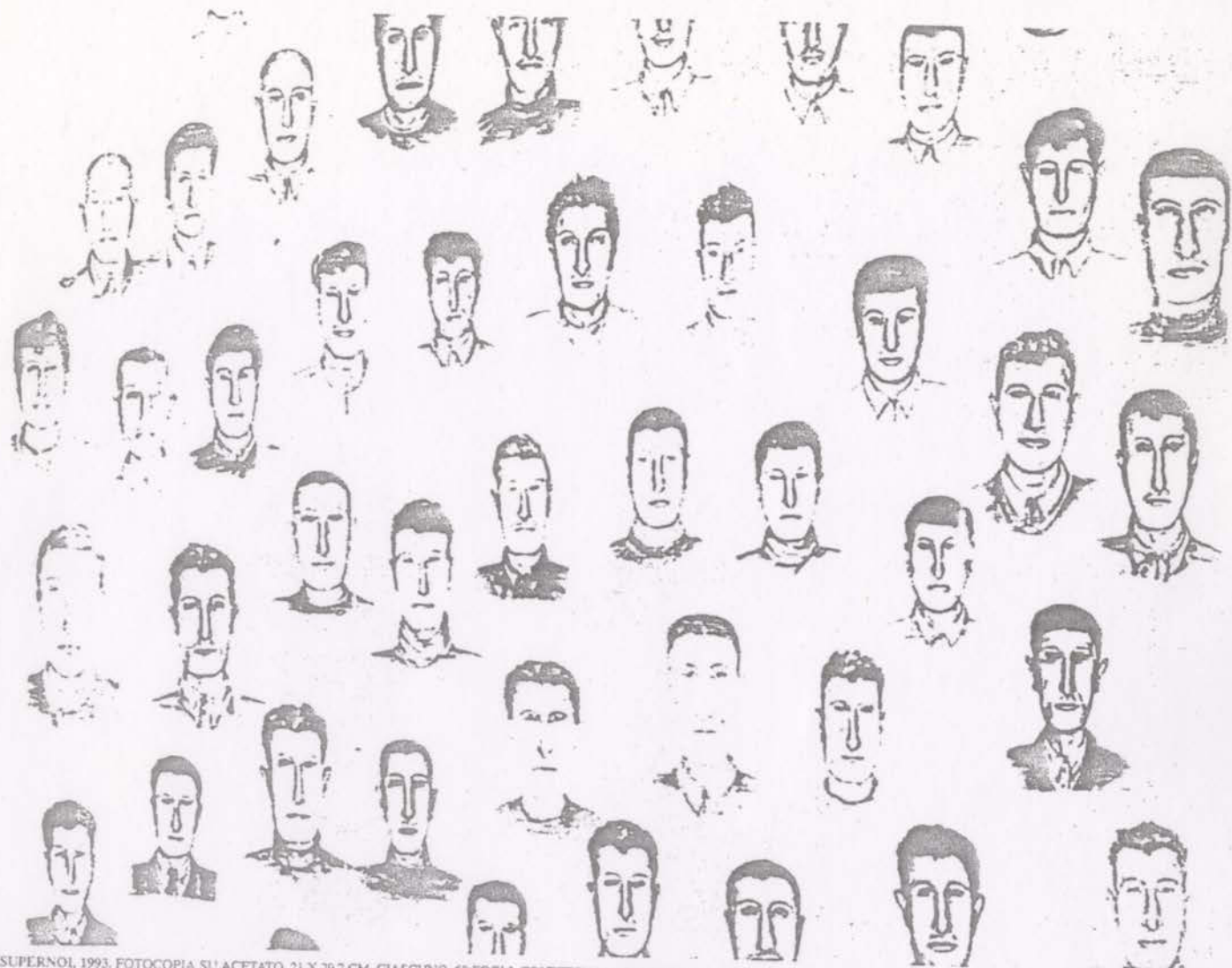
In questo caso Cattelan si è auto- invitato sulla copertina di una edizione di "Flash Art". Molti soggetti insieme, dai rispettivi ruoli, mettono in atto un esempio di pirateria, limitato ad un numero ridotto di copie della rivista ma estensibile ad una scala più larga, virtualmente infinita. Concorrono consapevolmente: Giancarlo Politi come editore; Roberto Daolio come critico a stilare una presentazione che è una falsa pagina di "Flash Art"; altre due gallerie, Leonardo di Genova e Neon di Bologna; un altro artista, Tommaso Tozzi con una pubblicità sull'ultima di copertina.

Giulio Ciavoliello

*MAURIZIO CATTELAN. Nato a Padova nel 1960, lavora tra Forlì e Milano. Si individua attraverso il lavoro di Cattelan un insolito equilibrio tra l'uso dei diversi materiali e i diversi approcci e punti di partenza della sua sperimentazione. Installazioni, ambientazioni, collage di oggetti accostati l'uno all'altro, vaghi riferimenti anche al design, questi ed altre componenti interferiscono nel loro svilupparsi. Cattelan osserva i media e più genericamente i moduli della comunicazione: per esempio con una trasparente buchetta delle lettere che contiene molto chiaramente i ricordi personali, e perché no, le personali speranze. La particolare inclinazione a costruire sull'apparente inutilità delle cose, a lavorarci intorno per cercarne una specie di recondito segreto, favorisce la meditazione, in astratto, su una condizione dell'esistenza non metafisica, forse semplicemente allusiva. Mostre principali: 1988: Natura cordarda, galleria Neon, Bologna; 1989: Biologia delle passioni, galleria Neon, Bologna; galleria Fuxia, Ravenna; Loggetta Lombardesca, Ravenna; Oratorio di S. Sebastiano, Forlì; Individual-Media, Studio Dilmos, Milano; Gallery, Milano; 1990: Strategie, galleria Neon, Bologna; Studio Oggetto, Milano; Leonardì Video, Genova. Hanno scritto di lui: Coen, Daolio, Simoni.*



MAURIZIO CATTELAN, CERNIERE (SISTEMA DI PITTURA AUTOMATICA -LE RADICI CRESCENDO DISEGNANO SUL VETRO), 1989. VETRO, TERRA, MARMO, PIANTE, 170 x 900 x 2,2 CM. FOTO FABBRI.



SUPERNOLI, 1993. FOTOCOPIA SU ACETATO, 21 X 29,7 CM. CIASCUNO, 50 FOGLI. COURTESY MA GALERIE, PARIGI.

# MAURIZIO CATTELAN

INCURSIONI

EMANUELA DE CECCO E ROBERTO PINTO

**Roberto Pinto:** *Con il tuo ultimo lavoro (esposto alla galleria Laure Gennillard di Londra e all'ARC di Parigi) hai suscitato l'interesse polemico dei media. (Il primo a intervenire è stato Emilio Tadini sulla prima pagina de Il Corriere della Sera). Partiamo da quello che ti ha dato più fastidio...*

**Maurizio Cattelan:** Sono abbastanza indifferente a quello che hanno scritto, anche se quando ho letto l'articolo di Tadini mi sono indignato, non perché ci fosse una critica nei miei confronti, quanto perché da parte di un pittore, una persona "della comunità" dell'arte, ci fosse un'idea povera ed estremamente riduttiva di cosa è l'arte. Per lui probabilmente è ancora un soprammobile, ancora un perimetro definito sopra una poltrona. In secondo

luogo mi è venuta da fare una riflessione sull'informazione: nessuna delle persone che ha scritto, ha preso in mano il telefono per chiedermi, per sapere una riga in più di quello che era scritto nel comunicato stampa. Se questo scoop da prima pagina doveva essere fatto su notizie che arrivano... chissà come vengono utilizzate le altre informazioni...

**Emanuela De Cecco:** *Avevi previsto di avere una risonanza del genere?*

**M.C.:** No, previsto no, ma il problema dell'informazione mi interessa molto: per esempio alla Biennale di Venezia avevo affittato lo spazio che mi era stato assegnato ad un'agenzia di pubblicità che l'ha utilizzato per la sua ultima campagna su un profumo, e

allora proprio in quell'occasione mi sono affidato all'ufficio stampa della stessa agenzia. Quel lavoro per funzionare non aveva bisogno della descrizione, ma semplicemente di un momento esterno che potesse far riflettere sul senso dell'operazione condotta all'interno di *Aperto*. Lo stesso vale per questo lavoro. Da una parte questo è il suo limite, quello di avere bisogno di usare come supporto l'informazione. Ma non tutti i miei lavori funzionano allo stesso modo, altri credo abbiano funzionato in modo più completo, in senso del lavoro poteva essere capito più semplicemente. Queste macerie, per me, non sono solo quel riferimento preciso, ma rappresentano una specie di polaroid di quello che sta succedendo, che ha coinvolto anche

uno come me, refrattario a quasi tutto. Però, come molti dei lavori che vengono prodotti adesso, se non ne conosci la storia e l'autore, non sei introdotto nello svolgimento, spesso diventano indecifrabili...

**R.P.:** Sì, ma un lavoro parla anche attraverso le altre opere che uno ha fatto, non credo che si debba ragionare sul capolavoro che non ha bisogno di essere spiegato...

**M.C.:** Beh, io continuo a insistere che il lavoro lo faccio prima di tutto per me, e che spesso non riesco del tutto a chiarire le dinamiche interne del ragionamento che mi ha portato a quel risultato. C'è anche una sua linearità ma ci sono dei passaggi che sono inspiegabili, ci sono degli errori che ti auguri di ripetere ancora perché credo che l'errore generi il processo che spesso rende il pensiero più forte.

**E.D.C.:** Hai allestito nello stesso modo il lavoro a Parigi?

**M.C.:** No, lì oltre i sacchi, c'era il pallet che li sosteneva. Comunque c'era la ricerca dell'oggetto più usuale, meno "artistico", anche se poi alla fine, in una galleria se porti persino delle macerie queste prendono una forma, per cui è impossibile uscire da un discorso di presentazione, di messa in scena. Se esiste un'artisticità è tutto quello che permette di ottenere il massimo dalla tua idea. Se la tua idea è di far fare qualcosa a qualcuno devi trovare il modo per farglielo fare meglio possibile. Questo credo che sia un elemento che appartenga anche a situazioni extra-artistiche. Una volta ho letto un'intervista a Spielberg che diceva di sapere, a seconda di quello che stava girando, quanti spettatori avrebbero visto il film. E questa è una cosa che mi affascina... Da una parte c'è l'autore, e dall'altra l'industria del cinema, la rendita, quello che ti deve dare in termini economici quel film, una sorta di prostituzione calcolata...

**R.P.:** Come mai hai preso proprio i resti del PAC con i tanti disastri che succedono giornalmente? Perché era un museo...

**M.C.:** Questo l'ho pensato a posteriori, che comunque porti in un museo o in un'altra galleria i resti di un museo... Mi piacerebbe strutturare un allestimento in modo tale che si entrasse dentro una galleria e se ne trovasse un'altra più piccola e mi immaginavo l'idea di un collezionista talmente "malato" che dicesse: "Ah! bello questo lavoro, bello quest'altro, ma dove li appendo?" e allora gli si poteva fornire una galleria. L'immagine del PAC mi è rimasta dentro. Devo confessare che non ho sussultato per le persone che hanno perso la vita, ma ho sentito proprio che era in pericolo qualcosa, era un momento in cui due grandi forze si fronteggiavano, una che voleva il rinnovamento e l'altra che gli si opponeva. Mi sembrava fosse l'inizio di un grande disegno, di una strategia, cercare di mettere ognuno in una condizione di mancanza di punti di riferimento...

**R.P.:** ... e poi arrivano gli uomini "forti" e appena si ritira fuori il problema la notizia fa scandalo...

**M.C.:** I giornalisti hanno visto nel mio lavoro un'altra notizia che potesse mantenere viva la comunicazione sul paese degli scandali. All'estero non sanno neanche dov'è l'Italia, a Parigi che è molto vicina a noi già vedi che non se ne parla, gli puoi anche spiegare quello che sta accadendo, ma se non dici "mafia" non ti capiscono, allora cominciano a dire: "Ah! Mafia, spaghetti! oh bella ciao!", perché questa è l'immagine stereotipata del nostro Paese. A Londra hanno problemi simili, anzi hanno proprio la psicosi della bomba, credo che il giorno dell'inaugurazione ce ne fossero un paio in giro per la città.

**E.D.C.:** Nel tuo lavoro mi sembra che sia presente una forma di saltuaria incursione nell'attualità...

**M.C.:** La vera storia del lavoro è quella del disagio che qui si ripete. Mi sono messo lì a ragionare anche sul disagio di essere italiano, di avere un patrimonio, delle relazioni con degli altri artisti, sull'essere presenti in una comunità che ha una storia. Arrivi lì, non sei nessuno (per cui manca la figura dell'autore) e devi immediatamente far entrare in tempe-



CATTIELAN, 1993. NEON, 140 X 35 X 5 CM. COURTESY LAURE GENILLARD, LONDRA.

ratura una persona che si avvicina per la prima volta alle tue cose; allora, per un attimo, mi sono visto quasi un emigrato, senz'altro un estraneo. Ho pensato che la cosa migliore fosse allora essere estraneo al 100%, per cui tu rivendichi autonomia e le tue origini. La situazione prende una sua dignità, anche se poi vai a toccare qualcosa che hai dentro, qualcosa che può disturbare chi guarda, se non altro perché delle persone ci sono morte, e comunque non è l'immagine migliore che possiamo esportare di noi all'estero.

**R.P.:** Però non ho capito molto tutte queste polemiche, è come se si rimproverasse a Picasso di aver fatto Guernica, a Gerhard Richter di aver dipinto il "suicidio" della banda Baader Meinhof, non vedo la scandalosità nell'intervenire su un problema sociale, che ha portato delle vittime...

**M.C.:** Non è che io volessi intervenire su un problema sociale...

**R.P.:** ... neanche Richter è uno che appoggia la RAF, la lotta armata, però era una testimonianza che lui doveva dare...

**M.C.:** Sì è sentito di dare...

**E.D.C.:** Poi io credo che intervenire sulla cronaca abbia senso rispetto al percorso già avviato di un artista, rispetto ad una forma di autorevolezza già acquisita. Molti artisti hanno sentito l'esigenza di prendere, attraverso il lavoro, una posizione rispetto alla guerra in Bosnia ma è molto difficile riuscire a non cadere nella retorica più banale.

**M.C.:** Io di toccare i bosniaci non me la sentirei proprio perché non non ne so molto. Posso essere sensibilizzato, fare dei gesti di solidarietà, ma i miei problemi sono qui, cioè sono dove sono io, non dove sono loro. La bomba al PAC era veramente esplosa qui, e si avvertiva un profondo senso di minaccia. Ho sentito che effettivamente era un'immagine estremamente simbolica, di tante cose, non solo di quel gesto lì, di tutti gli opposti, vita/morte, odio/amore. È un simbolo.

**E.D.C.:** Mi aveva molto impressionato leggere sui quotidiani di fine agosto che gli architetti impegnati nella ricostruzione avrebbero fatto trovare il PAC uguale ai milanesi di ritorno dalle vacanze, come niente fosse successo, avviando un processo di rimozione che tranquillizzasse gli animi, facesse pensare che niente fosse cambiato. Ho trovato interessante il fatto che tu riaffrontassi quanto era avvenuto proprio a partire dalle macerie, dalla traccia materiale di quello che era successo...

**M.C.:** ... Non ci avevo pensato a questa cosa, al fatto che ricostruire fosse una forma di calma psicologica...

**E.D.C.:** ... Con lo stesso architetto che l'aveva progettato, Gardella, forse questo vuol dire in qualche modo negare una forma di ferita, di dolore, che ha messo tutti in confusione, e quindi si confonde in modo un po' pericoloso la ricostruzione con la rimozione...

**M.C.:** ... C'è anche un negare la crescita, perché è una struttura "vecchia" che ritornerà ad essere inefficace di fronte all'arte contemporanea che ha oggi delle sue necessità — di rappresentare, di luci, di percorsi — molto precise, che non possono essere le stesse del periodo in cui era stato progettato...

**R.P.:** C'è comunque la coscienza della tua relazione con le cose, perché poi il filo conduttore sono i tuoi problemi reali.

**M.C.:** È l'incapacità di essere, di dipingere, io vorrei profondamente dipingere (ride)...

**E.D.C.:** Non è un problema di mezzi, anche dipingendo si è arrivati a fare cortocircuito sulla storia...

**M.C.:** Sai da una parte c'è un barlume di coscienza, dall'altra c'è tanta incoscienza... e comunque mi piace infilare il dito nella piaga, mi piace tormentare, quando se ne offre il luogo e l'opportunità.

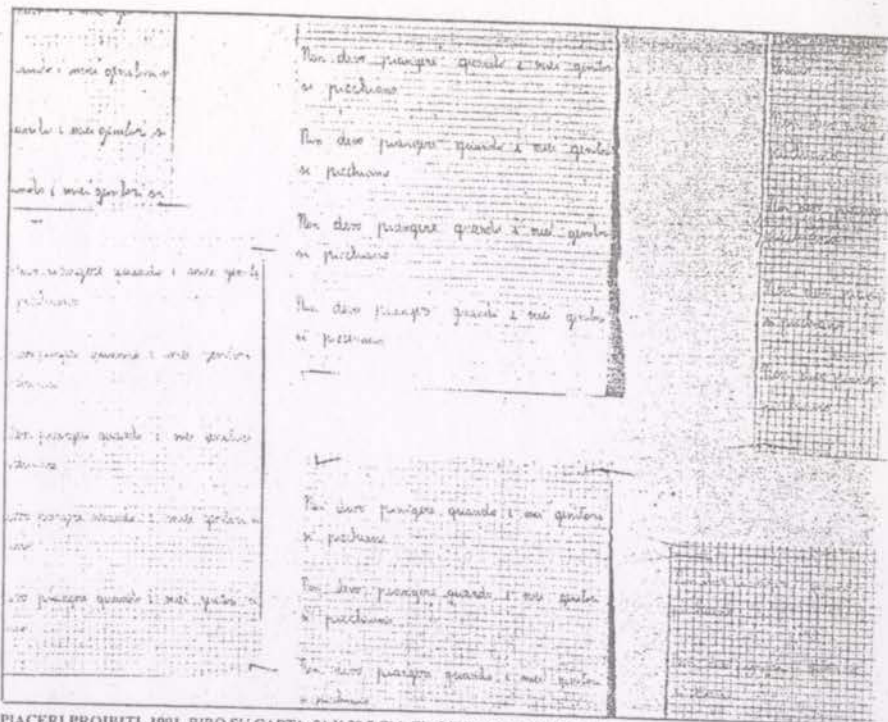
**E.D.C.:** Perché hai deciso di rinchiudere le macerie in un sacco?

**M.C.:** Perché dovevano essere trasportate, e poi in qualche modo le avrei dovute disporre

## UNO SPOSTAMENTO REALE

Erano anni, almeno dall'apparizione della Transavanguardia sulla scena internazionale, che un artista italiano, un artista appartenente alla nuova generazione non conquistava le prime pagine di quotidiani nazionali da dove partono critiche più o meno pesanti. Basterebbe solo questo a testimoniare l'importanza dell'operazione *Ninnananna*, macerie del PAC, esposte all'Arc di Parigi e alla galleria Laure Genillard di Londra, promossa da Maurizio Cattelan, ultima di una serie di operazioni volte a mostrare sotto una luce diversa l'arte e il suo sistema. Difatti, le critiche sono sempre le stesse, quelle che ogni volta si muovono ad un avvenimento che non viene compreso, perché nuovo o diverso: "già visto, già fatto, già detto, non scandalizza più nessuno, ma la vita è più forte, ecc.", finché più tardi si sarà costretti ad ammettere che quell'operazione sposta realmente qualcosa, perché ci costringe a discutere e a trovare termini nuovi per descriverla e comprendere non solo se stessa, ma la vita, perché di cose già viste, già fatte, già eccetera, ce ne sono già tante e difatti già non ne parliamo e già non ne parliamo neanche quelli che adesso stanno già criticando dalle prime pagine l'operazione di Cattelan. Ma cosa sposta allora, quest'opera? Sposta e non sposta. In senso buono non sposta chi critica, perché la loro è una pigrizia intellettuale a non voler cercare nuovi sensi, sposta perché il cinismo della comunicazione dell'artista serve a riportare attenzione tra la nuova generazione e quella precedente, la Transavanguardia, che ha interrotto ogni dialogo con le generazioni successive. Poi, c'è un tentativo riuscito, anzi fatto riuscire proprio da chi lo attacca, di superare la difficoltà dell'incomunicabilità storica dell'arte contemporanea, tramite l'immissione di un gesto che spinge a creare una mitologia, tant'è che l'artista dichiara che i suoi lavori sono non tanto da vedere, ma da raccontare e in questo modo esce fuori dal ristretto sistema dell'arte per inserirsi nel dibattito più generale sul cambiamento di una società, dimostrato proprio dal fatto che prima delle riviste specialistiche se ne sono interessate i giornali, ne discute non solo la specificità, ma la civiltà. Così l'opera prende posizione rispetto alla vita, anche se in questo modo è possibile farlo solo dall'arte. E come lo fa Cattelan? Cercando di imporre la propria regola in un sistema che non ne possiede fino a gridare, cosa che tutti sappiamo, e cioè che lavoriamo sul fumo. Ed è forse questo che non va, che dà fastidio e che molti preferiscono che non sia gridato in maniera troppo forte. Conclusione? Agli inizi degli anni Ottanta Giancarlo Politi dichiarò sull'*Espresso* che Cucchi tirava calci sui coglioni della pittura, oggi di Cattelan si può dire che prende a calci i coglioni dell'arte.

Giacinto Di Pietrantonio



PIACERI PROIBITI, 1991. BIRO SU CARTA. 21 X 29,7 CM. CIASCUNO. (PARTICOLARE).  
COURTESY MASSIMO DE CARLO, MILANO.

una storia (soprattutto in Inghilterra) di pietre disposte in un certo modo, e comunque il sacco ricordava una sorta di funerale, ma se tu vuoi puoi vedere le macerie, basta aprire la chiusura. Puoi anche prenderle se ti interessa un souvenir. Mi piaceva usare il sistema tradizionale del demolitore e del trasporto di macerie. Poi credo che comunque nell'installazione a Londra ci fosse un'atmosfera particolare, vagamente religiosa, per cui c'era qualcosa di rispettoso nei confronti di questo sacco.

**E.D.C.:** Ho visto in questo lavoro un'implicita presa di distanza dal racconto di un dolore come avveniva nell'installazione di Hans Haacke all'ultima Biennale. Lì, per esempio, le macerie erano più vicine, le calpestavi, qui c'è una forma di pudore, di racconto indiretto della morte.

**M.C.:** Sì, ma in un certo senso la rappresenta di più...

**R.P.:** Sì ma la rappresenta...

**E.D.C.:** Non è Serrano che fotografa i cadaveri ottenendo un'immagine fredda della morte o il film Henry pioggia di sangue in cui la serialità trasforma la morte in evento quotidiano... Quanto più la morte viene raccontata nei particolari, tanto più viene esplicitata, e tanto più diventa fredda. Quando viene nascosta cresce il valore emotivo e l'immagine trae la sua forza nella mancanza di definizione.

**M.C.:** ... Forse ogni tanto si è poco chiari, poi se c'è di mezzo il pathos è sempre una fregatura... c'è pathos anche in questo lavoro... prima di decidere se farlo ci ho pensato per due o tre mesi e dovevo decidere se valeva di più il mio egoismo oppure il sentimento,

se ce n'era uno. L'unico sentimento, era quello di sentirmi partecipe di un evento che avevo vissuto, anche di dire una volta tanto di esserci in una cosa che riguarda tutti e che comunque abbiamo subito. Non ho modificato nulla, ho detto solo qualcosa in più, però mi sento un po' di più. E poi mi sento quasi sempre assente, disinformato sulla vita che mi circonda, quindi tutte le volte che penetro, faccio delle visite in un altro ambiente è anche per sentirmi un po' vivo, per dare una mia interpretazione, per esprimere un punto di vista su quella questione, sostanzialmente per esprimermi. Io credo che le cose vadano bene come sono, nel senso che per cambiarle ci vogliono dei secoli, però puoi aggiustarle, portarle un po' alla tua dimensione, renderle meno lontane.

*Emanuela De Cecco e Roberto Pinto lavorano nella redazione di Flash Art. Giacinto Di Pietrantonio è critico d'arte. Vivono a Milano.*

Maurizio Cattelan nato a Padova nel 1960. Vive e lavora a Milano.

Principali mostre personali: 1987: Palazzo Albertini Forlì; 1988: Neon, Bologna; 1989: Neon, Bologna; Loggetta della Pinacoteca, Ravenna; 1990: Neon Bologna; Studio Oggetto, Milano; Leonardi V-Idea Genova; 1992: Juliet, Trieste; 1993: De Carlo, Milano; Raucci e Santamaria, Napoli; 1994: Genillard, Londra.

Principali mostre collettive: 1989: *Individual Medias*, Dilmos, Milano; *Metessi*, Carriera, Roma; 1990: *Borderline '90*, Convento di Monteciccardo; *Take Over*, Ing. Pin, Milano/Landau, Los Angeles/Gallery, New York; 1991: *Anni '90*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna; *Siamo qui e stiamo facendo*, Castellafiume; *Medialismo*, Vitolo, Roma; 1992: *Twenty Fragile Pieces*, Analyx, Ginevra; *Onvolante*, Museo d'Arte Contemporanea, Bergamo; *Una domenica a Rivara*, Castello di Rivara (TO); 1993: *Documentario*, Spazio Opos, Milano; *Nachtschattenwächse*, Museum Fridericianum, Kassel; *Aperto '93*, Biennale, Venezia; *L'Arca di Noè*, Flash Art Museum, Trevi (PG); 1994: *L'Hiver de l'Amour*, ARC, Parigi.

GIOVEDÌ 3 FEBBRAIO 1994

## In mostra a Parigi e Londra i resti del museo distrutto dalla bomba: «Protesta contro il sistema» L'opera d'arte? Una tonnellata di macerie di via Palestro

MILANO — Le macerie provocate dalla bomba di via Palestro saranno in mostra al museo d'arte contemporanea di Parigi e in una galleria privata di Londra. Per l'esattezza una tonnellata di detriti, i resti del Padiglione d'arte contemporanea sbriciolato il 27 luglio scorso dall'esplosione. Maurizio Cattelan è andato a recuperarli in una discarica. «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese», spiega l'artista il quale non ha fatto altro che chiudere le macerie nei sacchi e mettere i sacchi su dei paletti, intitolando il tutto «Ninnananna». Ammette: «Sono opere fatte solo di contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale». Cattelan, padovano, alla Biennale di Venezia aveva esposto una pubblicità di un profumo.

Arachi a pagina 45

**A** quanto pare, il sistema economico e politico dovrebbe tremare. E perché? Perché un artista ha esposto a Parigi e a Londra una tonnellata di macerie prodotte dall'esplosione al Pac di Milano. La cosa sembra insensata. Ma l'artista in questione afferma proprio che la sua operazione ha lo scopo di denunciare «i limiti e le contraddizioni del sistema». Altro che il pensiero critico e le lotte sindacali!

C'è una certa mancanza di pudore. Un artista può fare tutti i gesti scandalosi che vuole. Anche se è vero che lo scandalo sembra ormai impossibile. La scatola di «merda d'artista» — un multiplo confezionato da Manzoni come atto di alta go-

### POVERI ANARCHICI

di EMILIO TADINI

liardia, come un estremo sberleffo a un certo sistema dell'arte fatto di mercanti, critici e collezionisti — è riprodotta sulle pagine in carta patinata delle monografie, e pezzo per pezzo, come non si è mai fatto neanche per le incisioni di Rembrandt.

Ma, insomma, diciamo che un artista può tentare ancora, se ne ha voglia e se il sistema gliene dà la possibilità, di scandalizzare gli inscandalizzabili. Quello che non funziona è la pretesa di proporsi co-

me una specie di eroe della giustizia e della verità che lotta contro il sistema, che ne denuncia «limiti e contraddizioni».

Se questi sono i suoi avversari, si ha l'impressione che il sistema possa stare tranquillo.

Che cosa sarebbe, quella tonnellata di macerie, se non fosse esposta in un luogo dedicato all'arte? Solo una tonnellata di macerie. Esposta in un museo, è come se fosse consacrata. Diventa tutto quello che si vuole, tutto quello che vogliono un artista e i suoi commentatori. Entra a far parte, e trionfalmente, di quel sistema che finge di denunciare. Molti anarchici non sono stati altrettanto fortunati.

## Le macerie di via Palestro diventano opera d'arte



Le macerie di via Palestro

Esporta la sua arte italiana, dice. E in questo caso aggiunge: «È una testimonianza fredda e cinica del mio Paese». A due mostre, una a Parigi e l'altra a Londra, Maurizio Cattelan esporrà una tonnellata di macerie, quelle del Padiglione d'arte contemporanea di via Palestro, sbriciolato dalla bomba nella notte del 27 luglio scorso, quando cinque persone trovarono la morte.

Arte, spiega Cattelan, padovano che lavora a Milano. Per l'esposizione all'Arc, il museo d'arte contemporanea di Parigi, il giovane artista quelle macerie le ha messe dentro quaranta sacchi e i sacchi li ha messi sopra due paletti. Per la galleria privata di Londra, la Laure Genillard, l'estroso artista ha preferito invece un'unica bisaccia, grandissima, di quelle

usate per le spedizioni navali, dentro è entrato un metro cubo di macerie.

Cattelan ha trovato anche un titolo, «Ninnananna». Dice: «In queste opere fatte di solo contenuto e di nessun intervento artistico tradizionale l'oggetto assume una valenza simbolica». Poi spiega: «Invitato a Londra e a Parigi, mi sono posto il problema di presentare un lavoro "autenticamente italiano". Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti».

Non aggiunge altro Cattelan. Nel suo comunicato stampa non spiega di più per i poveri profani che magari quelle mostre le vanno a vedere e davanti agli occhi si trovano dei sacchi chiusi. Ma le macerie sono doc. L'ufficio

stampa assicura che Cattelan quei pezzetti di muro se li è andati a prendere dalla discarica dopo che i camion avevano ripulito via Palestro.

E poi c'è il catalogo, quello di Parigi commenta anche l'opera di Cattelan che con l'originalità ha fatto la sua arte, visto che alla scorsa Biennale di Venezia è riuscito a esporre anche la pubblicità di un profumo. Dice, il catalogo: «Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi ciò che l'Italia ha e ciò che distrugge. Macerie umane, mai rimaste in piedi. Macerie politiche. Macerie umilianti da sollevare». Chissà, forse l'arte sta proprio nell'umiliazione di aver sollevato quelle macerie da una discarica.

Alessandra Arachi

## «POVERI ANARCHICI»

## LE MACERIE DEL PAC

**S**ul «Corriere» di lunedì 7 febbraio sono state pubblicate due lettere a cui devo rispondere. La prima è di Massimo De Carlo, che mi dicono mercante d'arte d'avanguardia. De Carlo mi rimprovera duramente d'essere stato così all'antica da attribuire all'artista che ha esposto, firmandole, le macerie del

Pac qualche preoccupazione per «il sistema». Purtroppo per De Carlo nel comunicato stampa della mostra si dice letteralmente che l'artista in questione mette in scena «i limiti e la contraddizioni del sistema». Quanto a Manzoni, De Carlo lo difende — e con preoccupante enfasi mistica — senza che io l'abbia attaccato. Io ho detto che il sistema (appunto) del mercato ha preso le sue scatole di «merda d'artista» (esempio perfetto di quella cultura goliardica, sovversiva, beffarda e regolarmente ignorata che attraversa tutta la cultura occidentale sino al dadaismo e appunto a Manzoni) e ne ha stravolto il senso sino a farle diventare costosissimi feticci artistici. Nella sua lettera, invece, Ax-Panepinto mi fa prima una piccola lezione sulla nuova

arte non produttrice d'opere. Ma io ho criticato una manifestazione precisa, non una tendenza. Sarebbe come attribuire a qualcuno che critica un dipinto l'intenzione di rifiutare la pittura. Che senso avrebbe? Ax-Panepinto sostiene poi che io non mi sarei «smosso per nessun cumulo di macerie d'un giovane artista se non avesse toccato il» mio «prezioso Pac». Questo è verissimo, a patto che non si dimentichi che i terroristi che hanno prodotto quelle macerie hanno anche ucciso quattro persone. Da ciò che scrive Ax-Panepinto si deduce comunque che secondo lui l'esposizione di quelle macerie (dal titolo «Ninna nanna») si riferisce in qualche modo all'insignificanza d'un edificio come il Pac. Andiamo bene.

Emilio Tadini.

# L'Unità

Giovedì 3 febbraio 1994



## Parigi e Londra. Da via Palestro macerie d'un'esposizione

Macerie come opera d'arte. Da via Palestro, dove esplose l'auto bomba che uccise cinque persone e distrusse il Padiglione d'arte contemporanea, mille chili di detriti, quaranta sacchi, verranno

esposti al Museo d'arte moderna di Parigi e alla Galleria Laure Genillard di Londra. La singolare iniziativa è di Maurizio Cattelan che ha intitolato «l'opera»: Ninnananna. Il simbolo di una «cultura a pezzi».

POVERI ANARCHICI

## LE MACERIE DEL PAC

Sul «Corriere» di lunedì 7 febbraio sono state pubblicate due lettere a cui devo rispondere. La prima è di Massimo De Carlo, che mi dicono mercante d'arte d'avanguardia. De Carlo mi rimprovera duramente d'essere stato così all'antica da attribuire all'artista che ha esposto, firmandole, le macerie del

De Carlo nel comunicato stampa della mostra si dice letteralmente che l'artista in questione mette in scena «i limiti e le contraddizioni del sistema». Quanto a Manzoni, De Carlo lo difende — e con preoccupante enfasi mistica — senza che io l'abbia attaccato. Io ho detto che il sistema (appunto) del mercato ha preso le sue scatole di «merda d'artista» (esempio perfetto di quella cultura goliardica, sovversiva, beffarda e regolarmente ignorata che attraversa tutta la cultura occidentale sino al dadaismo e appunto a Manzoni) e ne ha stravolto il senso sino a farle diventare costosissimi feticci artistici. Nella sua lettera, invece, Ax-Panepinto mi fa prima una piccola lezione sulla nuova

manifestazione precisa, non una tendenza. Sarebbe come attribuire a qualcuno che critica un dipinto l'intenzione di rifiutare la pittura. Che senso avrebbe? Ax-Panepinto sostiene poi che io non mi sarei «smosso per nessun cumulo di macerie d'un giovane artista se non avesse toccato il mio «prezioso Pac». Questo è verissimo, a patto che non si dimentichi che i terroristi che hanno prodotto quelle macerie hanno anche ucciso quattro persone. Da ciò che scrive Ax-Panepinto si deduce comunque che secondo lui l'esposizione di quelle macerie (dal titolo «Ninna nanna») si riferisce in qualche modo all'insignificanza d'un edificio come il Pac. Andiamo bene.

Emilio Tadini

- IL SOLE-24 ORE — Domenica 13 Febbraio 1994

## BRANDELLI D'ITALIA

## Le macerie del Pac, metafora interiore

di Angela Vettese

Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano continua ancora a funzionare, dopo la sua distruzione, e a suscitare polveroni. Uno dei più valenti giovani artisti italiani, Maurizio Cattelan, ne ha trasformato le macerie in due opere d'arte esposte al Musée d'Art Moderne di Parigi (fino al 13 marzo) e alla galleria Laurie Genillard di Londra (fino al 5 marzo). Per sottolineare questo «scandalo» si sono scomodate addirittura le prime pagine di autorevoli quotidiani, poi sommersi da lettere al direttore pro e contro la cosa. Il clamore suscitato, peraltro, non ha indotto alcun commentatore a entrare nel merito del lavoro; lo si è considerato alla stregua di una provocazione dadaista, quando invece il significato delle opere è di carattere eminentemente esistenziale. C'era da preve-

dere che quando, la notte della bomba, il lucernario del Padiglione si è appiattito sul suo pavimento, alcuni giovani artisti avrebbero riflettuto sull'attacco all'unico luogo espositivo degno della città per l'arte contemporanea. Così Marcello Gianoli ne ha tratto immediatamente una serie di opere fotografiche, mentre Maurizio Cattelan ha lasciato riposare l'idea per qualche tempo. Invitato a due esposizioni straniere, dichiara «mi sono posto il problema di presentare un lavoro autenticamente italiano». Ho così deciso di ribaltare l'esperienza dell'italiano che va all'estero con l'usuale bagaglio di ricordi, costumi e sentimenti. Si è dunque portato dietro le macerie dell'Italia di oggi, quel sentimento di distruzione, ma anche di voglia di ricostruire che è ora il marchio più

evidente del nostro Paese. Ma il discorso non vuole essere politico: a Londra i pezzi del muro sono stati collocati all'interno di un sacco vagamente antropomorfo, come a simboleggiare lo stato di pesante depressione ma anche di fattiva energia che segna un io spezzettato, ancora in cerca di identità definita. Dunque il significato dell'opera scivola dal piano del discorso sociale a quello della riflessione interiore. Lo slittamento di senso della realtà quotidiana è del resto la cifra costante del lavoro di Cattelan: nell'arco di circa sei anni ha sponsorizzato una squadra di calcio composta di «vù cumprà» rigorosamente neri, raccontati nella riviera romagnola; ha «venduto» il suo spazio nell'ultima Biennale di Venezia a un'agenzia pubblicitaria, evitando di

travestire la pubblicità da arte come invece faceva a pochi passi Oliviero Toscani. Ultimamente sta insegnando ad abbaiare a sei uccelli, gracule indiane, in grado di articolare suoni. In ognuno di questi casi vi era una riflessione autobiografica accanto a quella sul sistema dell'arte e della vita comune, esplicito soprattutto nel lavoro in cui ha fatto propri e trasformato compiti di bambini, associando i ricordi della sua disastrosa infanzia scolastica al presente dell'istruzione dell'obbligo.

cau, un po-  
ire e disdi-  
hiamare i  
mani le ri-  
r fatte og-  
a dell'av-  
e difen-  
e dopo la  
ne soltan-  
onda dal  
ma si è  
i politica,

he rifiuta  
ne aveva  
enda del  
Gardini  
e perché  
sari è ba-  
a accusa,  
re.  
ebbe che  
a alcuna  
ebbe puc-  
sa mac-  
ha uffri-  
perché  
il ghiac-  
cchio non  
a guerra

he nella  
insieme,  
o con la  
ardi, di  
lei Cri-

o: dico  
e il pat-  
no im-  
il pro-  
tione la  
Consi-  
e «non  
tutto e  
delle  
ne dei

porre  
gni pa-  
andia-  
come  
orma-  
scista»  
a «ob-  
infor-

inun-  
ta che  
veni-  
pio-  
eli al-  
e fac-  
le Tri-  
altro



### La Cavagna si affaccia in politica «Sono la vera tetta della destra»

«Se, come dicono i leghisti, la Parietti è la coccia lunga del Pds, io sarò la vera tetta della destra»: così Angela Cavagna, l'ex infermiera di «Striscia la notizia» e oggi «inviata» di Raidue per «Detto tra noi», spiega il proprio ingresso in politica, auspicando l'aggregazione tra «il carro armato Bossi, l'aereo da caccia Fini e la portaerei Berlusconi per vincer le elezioni». Una frecciata a Montanelli «che pateticamente si ostina a voler fare il direttore a 85 anni, mentre dovrebbe andare a pescar trote in uno dei molti laghetti inquinati: a lui non dovrebbe dar fastidio, perché può sempre turarsi il naso».

# Ecco il tesoro di Tangentopoli

## In mazzette 810 miliardi, accertate evasioni per 25 mila miliardi

LE LETTERE ANONIME DEL 1989

### Per i pentiti il corvo è il boss Riina Di Pisa: non solo lui

LE FAMOSE lettere del «corvo» che nella primavera di cinque anni fa trasformarono il Tribunale di Palermo in Palazzo dei veleni e per le quali fu processato il magistrato Alberto Di Pisa, sospettato di essere l'autore, erano invece un parto della mente di Totò Riina. Lo dice «Panorama» in un articolo in cui riferisce le dichiarazioni di alcuni pentiti; i quali affermano che il superboss mirava a far perdere credibilità a Falcone e ad altri magistrati palermitani.

SERVIZIO A PAGINA 7

Un'altra fetta di guadagni non denunciati sarà scoperta appena cadrà il segreto istruttorio sulle indagini in corso - Nel mirino da due mesi otto categorie particolari

ARRIVANO i conti delle tangenti. La Guardia di Finanza ha passato al setaccio oltre un migliaio di aziende, grandi e piccole, coinvolte nelle varie inchieste di tangenti che hanno scoperto la provenienza dei fondi neri. Sono costituiti da guadagni non denunciati al fisco, da Iva evasa, dall'emissione di fatture per operazioni inesistenti. Il tutto per 1055 miliardi di lire, dei quali 810 finiti in mazzette a politici e amministratori pubblici. I dati sono stati resi noti dal comandante della Guardia di finanza, generale Berlinghi, a un convegno organizzato dalla Cisl sull'equità fiscale. Il generale Berlinghi ha detto che sicuramente altre evasioni saranno accertate non appena cadrà il segreto istruttorio dalle inchieste ancora in corso. Quanto al 1993, Ber-

ghi ha raccontato che la Guardia di Finanza ha eseguito nel complesso 35.000 accertamenti, scoprendo evasioni pari a 25.000 miliardi di lire. Non è molto, a dire il vero, se si considerano i redditi risibili dei commercianti e dei professionisti rispetto a quelli dei dipendenti a reddito fisso, pesantemente vessati dal fisco. In tema di equità fiscale lo stesso generale Berlinghi ha poi portato a esempio gli altri Paesi, nei quali vengono utilizzati controlli incrociati e procedure di automazione simultanee. E ha annunciato che sono in corso «verifiche mirate» su otto categorie: oreficerie, ristoranti, parrucchieri, costruttori edili, palestre, autorimesse, avvocati e chirurghi. «In futuro - ha quindi concluso - non è escluso un ampliamento verso altri soggetti fiscali».

SERVIZIO A PAGINA 10

# Ma dov'è l'artista? Sta rovistando nella discarica

di MANUELA GANDINI

ORIAN subisce un intervento chirurgico facciale, a mente viva, ripreso in diretta televisiva intercontinentale tra museo e gallerie; Damien Hirst espone i cadaveri sezionati di una mucca e di un vitello nell'Aperto dell'ultima Biennale di Venezia. Ma già negli anni Settanta i «Magazzini Criminali» uccidevano, in scena, un cavallo.

La tendenza di alcuni artisti a costruire eventi truci o a speculare su drammi collettivi raggiunge il suo apice con l'operazione di Maurizio Cattelan, che ha esposto una tonnellata di macerie provenienti dall'esplosione del Pac di Milano, in appositi sacchi, tra il Musée d'Art Moderne di Parigi e la galerie Laure Genillard di Londra. Il giovane artista padovano ha recuperato il suo «materiale» artistico nella discarica dov'era depositato, con l'intenzione di re-

stituire all'estero l'immagine di un lavoro «che fosse autenticamente italiano».

Con questo si conferma la raccapricciante tendenza all'horror spettacolare, da parte delle nuove generazioni artistiche, che si era intravista nelle ultime rassegne biennali di alcuni musei del mondo.

Lo stesso compiacimento della catastrofe che appare nelle espressioni dei presentatori dei telegiornali spinge gli artisti a dissepellire i morti e portarli al museo o sulla carta patinata delle riviste d'arte. Mentre per i primi c'è spesso un rischio personale teorico e fisico, i secondi vanno a raccattare i resti raffreddati e pongono l'ovvio sul piedistallo, quando il prodotto «media» è già stato realizzato e consumato.

L'impegno di azioni provoca-

torie come quelle di Cattelan contiene un aspetto ambiguo, che lega la circostanza del dramma consumato al successo, all'approdo in copertina, alla fama personale. C'è un cinico narcisismo - già brillantemente sviluppato ed esaurito da Andy Warhol negli anni Settanta con la sedia elettrica, con i crash automobilistici, con i funerali di Kennedy - nell'uso della morte che affiora da dietro l'espressione di circostanza, da dietro le macerie di Sarajevo, dagli spari della guerra in Somalia.

### ■ CAPPA & SPADA

LE AGENZIE battono: «ex sindaco di Torino scrive a tavolo progressisti: il tavolo ha risposto col cri-cri dei tarli».

Maurizio Cattelan iniziò la sua carriera operando sulla copertina di una rivista d'arte italiana. D'accordo con l'editore, ne fece una stampa limitata a cento esemplari. Da quel momento fu chiara la sua volontà di conquistare le copertine con tutti i mezzi. Oggi è riuscito per la seconda volta ad approdare alla prima pagina di un quotidiano, raccogliendo i resti prodotti dalla bomba nel baratro della necrofilia. L'estetica dell'esplosione fu commentata anche da Vittorio Sgarbi, in un'intervista apparsa su questo stesso giornale, che ne intrvide la potenzialità artistica, legata al fatto e alla sua spettacolarità.

È tardivo e troppo ovvio l'intervento dell'artista. Su questo argomento si impongono alcune questioni:

1) la necrofilia che serpeggia

negli ambienti dell'arte ufficiale (si pensi alla rappresentazione di corpi straziati, di zaini da guerra, o alle mucche e ai vitelli sezionati e messi in formalina nella sezione Aperto dell'ultima Biennale) è il segnale inconfondibile di schemi nati vecchi, fittamente trasgressivi;

2) c'è una sorta di impossibilità da parte di molti esponenti delle ultime generazioni ad andare al di là dell'apparenza delle cose, una impossibilità all'introspezione: cioè, anziché precedere, l'arte segue e si adegua agli schemi dello spettacolo. Nessun altro commento artistico è possibile perché l'arte, concettualmente e fisicamente, ha già esaurito la sua carica provocatoria e dirompente nella «società-spettacolo» e lascia dunque tutto ciò alla cronaca. Sulla consistenza del «prodotto italiano» nessuno scandalo e nessun moralismo.

### INCHIESTA PIEDI PULITI

### L'interprete: per favorire il Torino fummo carine con gli arbitri

SFRUTTAMENTO della prostituzione: è un'ipotesi diretta che potrebbe riguardare l'ex direttore generale del Torino, Luciano Moggi, dopo che Monica Marini, una «interprete» di Milano coinvolta nell'inchiesta sui rapporti tra la società granata e gli arbitri di incontri internazionali, ha confermato ai giudici che il Torino l'aveva pagata perché fosse carina con i giudici di gara. Lei e le altre «interprete» avrebbero avuto rapporti sessuali con i direttori di gara.

NELLO SPORT

# Catalago: Flash Art/Aperto 93/Emergenze

## MAURIZIO CATTELAN

Born 1960 in Padova, Italy.  
Lives and works in Milan.

### SELECTED SOLO EXHIBITIONS:

1988 *Natura Codarda*, Galleria Neon, Bologna, Italy (cat.); 1989 *Biologia delle Passioni*, Galleria Fuxia, Bologna, Italy (cat.); 1990 *Strategie*, Galleria Neon, Bologna, Studio Oggetto, Milan, and Leonardi V-Idea, Genua, Italy (cat.); 1993 Galleria Massimo De Carlo, Milan, Italy.

### SELECTED GROUP EXHIBITIONS:

1990 *Takeover*, Galleria Inga Pin, Milan, Italy and Landau Gallery, Los Angeles, CA (cat.); 1991 *Medialismo*, Galleria Vitolo, Rome (cat.); *Anni 90*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Italy (cat.); 1992 *Ottovolante*, Museo d'Arte Contemporanea, Bergamo, Italy (cat.); 1993 *Nacht-Schatten Gewächse*, Museum Fridericianum, Kassel, Germany (cat.).

### SELECTED BIBLIOGRAPHY:

S. Grasso: *L'arte in cerca di popolarità sposa il calcio*, Corriere della Sera, May 18, 1991; F. Fanelli: *Neo-Post-Iper*, Il Giornale dell'Arte, n.91, 1991; R. Pinto: *Maurizio Cattelan*, Flash Art, Oct., 1992; G. Romano: *El juego del Arte*, Lápiz, Apr., 1992; E. De Cecco: *Maurizio Cattelan*, Flash Art, Mar., 1993.

### Hideaways and Autobiography

Are we all deliberately hideaways, outcasts, aliens, in our feelings, our desires, our work? Certainly not. It is much easier, calmer, and secure, given the facile and comforting consensus we obtain and in order to maintain our psychological balance, to try to integrate with the system, whatever system that may be, to be camouflaged into sleepy indifference, waking out of a stupor only to judge what lies around us with a "healthy" dose of moralism. Behind Cattelan's work there lies instead the desire to interact actively with reality without ever submitting to it passively. This could often pass merely for social criticism, a critique of fossilized roles in a society which has gone beyond its own structures. What makes his work interesting, however, isn't a pretense for universality or "politicization," but, paradoxically, the opposite: the ability to remain attached to his own personal problems. Indeed on each occasion his uneasiness toward a certain aspect of reality emerges, especially his uneasiness in fulfilling the role of the artist, always occupying a precarious and ambiguous position in a society whose productive roles are nonetheless well-defined. On every occasion the basis of the work is direct contact, weaving a network of relationships with people and things who are not asked to provide solidarity or protection but only to participate in the project.

Thus Cattelan is not after any "politically correct" solutions, but attempts not to follow the main path, escaping (or, more often still, ironizing) commonplaces and schemes we are so subserviently accustomed to applying. Thus we begin with our own daily needs and the needs of those around us. We approach the problem not in judging it externally but approaching it gradually, toying with it but at the same time denying any solidarity with the system. He sneaks into the system the doubt that this current situation might not be the best possible one, without the fear of relying on and revealing our own anxieties and weaknesses. What we find in all Maurizio Cattelan's exhibitions is an invitation to reflect upon things beginning with ourselves and the intolerance for all the cages which still manage—we hope—to provoke us.

Roberto Pinto

### Clandestinità e Autobiografia

*Siamo tutti volontariamente dei clandestini, degli emarginati, degli esclusi, nei sentimenti, nei desideri, nel nostro lavoro? Certamente, no. È molto più comodo, tranquillo, "sicuro", per i facili e confortanti consensi che si ottengono per il nostro equilibrio psicologico, cercare di integrarsi al sistema, qualunque esso sia, mimetizzarsi in una sonnolenta indifferenza, svegliandoci dal torpore soltanto per giudicare tutto con un pizzico di "sano" moralismo. Alla base dei lavori di Cattelan c'è invece la voglia di interagire in modo attivo con la realtà senza mai subirla passivamente. Spesso la sua può sembrare soltanto una critica sociale, una critica di ruoli ormai fossilizzati all'interno di una società che è andata più avanti delle sue strutture, ma quello che rende interessante il suo lavoro non è la pretesa di universalità, o la "politicizzazione" ma, paradossalmente, il contrario: la capacità di rimanere attaccato ai suoi problemi personali. Ogni volta sembra infatti che esca il disagio di fronte ad un particolare aspetto della realtà, soprattutto il suo disagio nel ricoprire il ruolo dell'artista, sempre in un'instabile ed ambigua posizione all'interno di una società in cui i ruoli produttivi sono comunque ben definiti; ed ogni volta si parte dai contatti diretti, intessendo una rete di rapporti con le persone e le cose, a cui non si chiede solidarietà o protezione, ma adesione ad un progetto.*

*Cattelan quindi non è alla ricerca di soluzioni politicamente correct, ma mette in atto il tentativo di percorrere una strada differente da quella principale, fuggendo (o più spesso ironizzandoci sopra) dai luoghi comuni e dagli schemi che siamo pedissequamente abituati ad applicare. Si parte quindi dalle proprie esigenze quotidiane e da quelle delle persone che lo circondano. Si entra dentro il problema non giudicandolo dal di fuori ma avvicinandosi delicatamente, giocandoci, ma nello stesso tempo negando solidarietà al sistema, infiltrando dall'interno il dubbio che quella attuale sia la soluzione migliore, non avendo timore di fare leva e mostrare anche le proprie angosce e debolezze.*

*Un invito alla riflessione è quello che si trova in tutte le mostre di Maurizio Cattelan, partendo da noi stessi e dalle insofferenze che le gabbie di ogni tipo ci provocano (speriamo?) ancora.*

Roberto Pinto

# MAURIZIO CATTELAN

UN ARTISTA ABUSIVO SEMPRE PRESENTE

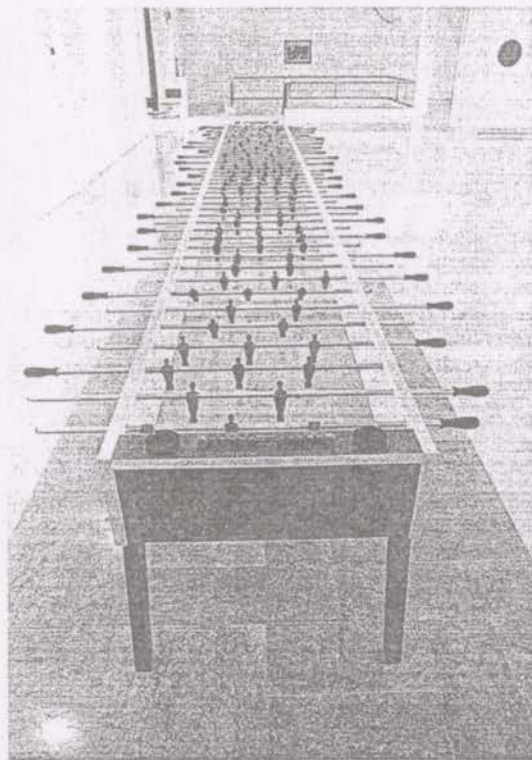
ROBERTO PINTO

*Some things are just pictures  
They're scenes before your eyes  
And don't look now I'm right  
behind you Coolsville Coolsville,  
So perfect So nice,  
So nice!*

— Laurie Anderson

Un aspetto della società contemporanea con cui anche gli artisti hanno dovuto fare i conti è la capacità, da parte di un sistema sempre più flessibile, di assorbire le proposte e le spinte "sovversive" o "rivoluzionarie" che vengono "normalizzate" e rese innocue. Se questo porta da un lato ad una democratizzazione della società, dovuta alla sua adattabilità e quindi alla — almeno parziale — accettazione di ogni proposta, dall'altra il prezzo da pagare è un'omologazione generalizzata e l'immobilismo della società stessa che, pur accettando concezioni così diverse, in pratica appiattisce ogni risultato non permettendo nessun tipo di alternativa e di cambiamento. Questo si riflette anche sui rapporti intercorrenti tra artisti e mercato. Il mercato dell'arte ha infatti sviluppato una capacità di adattamento e di assorbimento impensabili precedentemente ed ogni forma artistica, anche di dissenso o di negazione, viene sfruttata da un punto di vista commerciale. È anche per questo che alcuni degli artisti che non hanno rinunciato ad un ruolo intellettuale hanno imboccato una strada che conduce proprio all'interno del sistema, usando i media e le tecniche che di volta in volta si rivelano più efficaci, usando quindi gli stessi "mezzi" del sistema. Ci si integra perché solo dall'interno ci si può far sentire, ma nello stesso tempo si insinua il dubbio all'interno, negando solidarietà al sistema stesso infiltrandone il dubbio all'interno.

Anche Maurizio Cattelan sta percorrendo questa strada che lo ha condotto a realizzare dei lavori dove vengono scardinati i tradizionali rapporti visivi o culturali, dove gli



STADIO, 1991 GALLERIA COMUNALE D'ARTE MODERNA, BOLOGNA.

oggetti o le situazioni vengono decontestualizzati, destrutturati, quindi liberati. Il suo lavoro è caratterizzato quindi da una frantumazione dell'opera e degli interventi realizzati, usando i media, la pubblicità, l'economia e il mercato. Lo stesso gioco del calcio (così sacro per gli italiani) e gli oggetti realizzati per il design — dotati di una propria funzionalità — vengono analizzati seguendo la stessa procedura. È una ricerca ironica e provocatoria al tempo stesso, che può toccare anche tematiche politiche e soprattutto sociali, ma che non sfocia mai in una presa di posizione ideologica. Si sviluppa quindi un processo capace di rifondare e riorganizzare gli oggetti — o le azioni — ma soprattutto di mettere in crisi un uso univoco del linguaggio che non viene negato ma semplicemente aperto ad

un numero teoricamente infinito di contaminazioni. E questo pone il suo lavoro in relazione con analoghe ricerche che si stanno sviluppando soprattutto all'estero.

**Roberto Pinto:** *Hai lavorato spesso — soprattutto all'inizio — in una zona di confine tra arte e design ...*

**Maurizio Cattelan:** Non mi preoccupo di definirmi un designer o un artista; penso di essere sempre un clandestino in tutte le mie attività. Quello che mi interessa è spostare il punto di vista: un oggetto che nasce per una funzione, può diventare tramite una rilettura (o meglio una rifondazione) semantica un'altra cosa, qualcosa in grado di stupire o comunque di rigenerarsi. Quello che è veramente importante è che l'oggetto abbia una sua personalità e, a seconda del contesto, possa essere letto come una cosa o l'altra.

**R.P.:** *Una costante che si può riscontrare nel tuo lavoro è il tentativo di entrare nei sistemi per trovarne il punto debole, la frattura,*

*per sovvertirne i piani... anche nel fondare la Cooperativa Scienziati Romagnoli ti sei basato su questo?*

**M.C.:** La cooperativa è nata con un intento critico, ironizzando sul punto di vista di uno "straniero" all'interno del monopolio romagnolo del sistema cooperativistico. Ma subito dopo è diventato il mio alter ego, un modo per fare delle cose senza intervenire in prima persona.

**R.P.:** *... un modo impersonale di agire...*

**M.C.:** Piuttosto un messaggio non identificabile con una persona; ad esempio sostenere con un'inserzione elettorale una riflessione sul voto [l'inserzione conteneva la scritta: "il voto è prezioso tienitelo", N.d.R.] diventava quasi la stessa cosa che sostenere un candidato; mentre era molto



STAND ABUSIVO, BOLOGNA ARTE FIERA 91.  
FOTO FABBRI.

più interessante lasciare il messaggio in qualche modo anonimo, ma possibilista. Sperando che potesse far riflettere sul modo ripetitivo, quasi incosciente di prendere parte ad un rito sociale collettivo.

**R.P.:** Anche alla Fiera di Bologna hai agito nello stesso modo allestendo uno stand abusivo su cui promuovevi il tuo lavoro, ma quale significato volevi dare allo stand, volevi presentarlo come un'opera?

**M.C.:** Sto sostenendo e sponsorizzando una squadra di calcio formata esclusivamente da extracomunitari; e ho pensato che la migliore maniera di promuoverla è di agire come un extracomunitario, diventando cioè un abusivo; per cui l'idea di questo stand "illegale" è già insita nel prodotto promosso. Poi fa parte delle modalità di tutti i lavori che sto sviluppando: insinuarsi nelle maglie che ogni sistema lascia libere, non in maniera provocatoria e visibile, ma in modo mimetico, usandone gli stessi mezzi. Ciò che voglio rappresentare in questo modo è la lotta contemporanea tra il bisogno di essere liberi e uno schematismo sempre più forte. Lo stand non è quindi una performance, né un'opera d'arte, è semplicemente uno stand.

**R.P.:** Ma il pubblico, in questo caso quello della fiera, come reagisce alle tue provocazioni? Capisce il tipo di operazioni che fai?

**M.C.:** Devo dire che c'è stato anche un sostegno economico, alcune persone hanno lasciato dei contributi per sostenere l'iniziativa, ma è vero che la gente che si è avvicinata era abbastanza perplessa, soprattutto si chiedeva perché un artista volesse promuovere una squadra di calcio. La cosa che mi fa più piacere è che la

gente si ponga delle domande, poi se le mie domande sono differenti da quelle del visitatore, non ha molta importanza.

**R.P.:** E gli addetti ai lavori: critici, galleristi...

**M.C.:** Mi piace molto avere un confronto con loro perché in genere hanno le idee chiare, e questo da una parte mi dà molta sicurezza però nello stesso tempo mi sgomenta perché non ci sono dubbi, e se non ci sono dubbi non ci sono domande, quin-

di non ci sono perché e se non ci sono perché... capisci dove si arriva?

**R.C.:** Ma in questo modo, sponsorizzando una squadra di calcio, oppure facendo un'inserzione elettorale, non credi di lanciare anche un messaggio politico?

**M.C.:** Non sono interessato alla propaganda, tocco dei contenuti politici perché mi pongo il problema delle differenti categorie della realtà. Credo però di rispondere alla necessità sempre più diffusa di nuovi argomenti morali... anche se alla fine ci si ritrova faccia a faccia con se stessi più che con il sistema... Penso che la vera situazione da scardinare sia quella interiore: più il mio lavoro si rivolge all'esterno più credo parli dei miei problemi, della mia interiorità.

**R.P.:** L'arte come autoanalisi?

**M.C.:** Sì, ho sempre sostenuto questo punto di vista.

**R.P.:** Consideri tue "operazioni" una sorta di lavoro collettivo, un'opera aperta, visto che coinvolgi (più o meno consapevolmente) altre persone...

**M.C.:** Certe "operazioni" erano state ideate e realizzate proprio con questo intento; perché la costruzione e la riuscita del lavoro stesso dipendono anche dal grado di interazione che si stabilisce con le persone con cui vieni a contatto. Cerco sempre di lasciare l'opera, senza confini già demarcati, in modo che sia il rapporto con gli altri a completarla.

Roberto Pinto, redattore di Flash Art, vive e lavora a Milano.

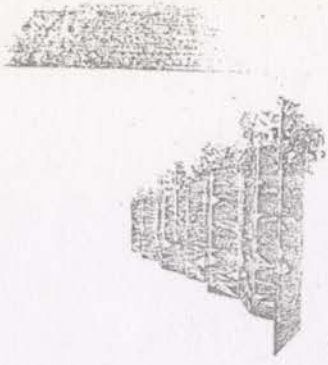


A.C. FORNITURE SUD, 1991.  
FOTO FABBRI.

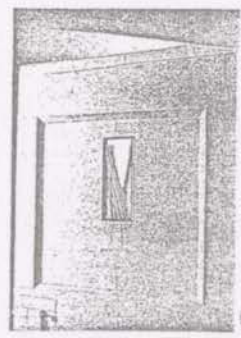
## Se avessi cento bocche

① Lo spazio abitativo è tradizionalmente vissuto in modo statico. Colori, forme, materiali sono quasi sempre previsti. Questo paravento, parete mobile, giardino domestico - le possibilità di denominazione sono molteplici - è un elemento architettonico dinamico, obbliga a un vissuto senza ripetizioni. È un muro mutante, dotato di vita interiore, cui l'abitante della casa deve cura e affetto. ② Chi sente fortemente i luoghi, le cose, le persone, non si accontenta e trasforma. Il passaggio da un ambiente all'altro, quello che di solito si chiude e si apre con una porta, accoglie allora una finestra: un elemento di transito o include un altro elemento di transito. Spaghetti, o un tipo di pasta simile, disegnano il rettangolo trasparente, rinnovano il segreto di un luogo domestico. ③ Dove sono le cose che amiamo intimamente di più? Sono in un angolo del nostro cuore. La metafora si realizza in questo contenitore angolare trasparente, che mostra la fisicità del ricordo, elude la sommarietà della memoria cerebrale ed esibisce la cosa. È intimità esteriorizzata o esteriorità pudica? ④ Un virus, mediante enzimi di trascrittasi inversa trascrive i propri geni RNA nel linguaggio DNA della cellula che l'ospita; in tal modo la inganna, perché non fa altro che riprodurre sé stesso. In modo praticamente analogo la copertina di una nota rivista viene estorta da Cattelan con la compiacenza dell'editore: sulla quarta di copertina c'è la pubblicità di un altro artista che in quanto a pirateria la sa lunga, e uno scritto sull'artista si presenta come una pagina della rivista. ⑤ La storia di Chuang-Tzu asseconda le impertinenze e i capricci dell'artista, i disagi effettivi anche se inevitabili che gli procura il sociale, lo stesso sociale che contemporaneamente gli procura tanti privilegi. Però, per un altro verso, la vicenda di Chuang-Tzu rappresenta un caso di esemplare difesa dell'autonomia dell'individuo davanti alle ferree ragioni dell'economia e del potere. ⑥ Molte volte le organizzazioni sociali democratiche, come sono in nuce le economie collettivistiche, degenerano in apparati di potere oppressivi e ricattatori. L'individuo viene continuamente condotto a scelte obbligate. Un'ipotetica comunità scientifica, fatta di ricercatori, finisce con il costruirsi in cooperativa. ⑦ C'è ma non si vede. Se si guarda bene si vede, si vede e permette di osservare, si può addirittura cogliere le persone in atti intimi, vedendo senza essere visti. Chi ha notato lo spioncino sulla porta della toilette, per necessità o per piacere, si mette in mostra, in una mostra che mostra poco o niente, dove non c'è "niente da vedere niente da nascondere". ⑧ L'identikit poliziesco rappresenta la massima accentuazione dell'aspetto funzionale del disegno e l'azzeramento della sua valenza estetica. È finalizzato al raggiungimento della forma identità con un esercizio insopprimibilmente manuale. È possibile un identikit non manuale? Può un elaboratore elettronico, uno dell'ultima generazione, tradurre in immagine una descrizione, esplicitare ricordi, impressioni, intuizioni, dati approssimativi, per ricondurli ad una forma complessiva? ⑨ Nelle Edizioni dell'Obbligo, e in generale nei lavori condotti sull'infanzia scolastica, Cattelan mette in evidenza le prospettive del bambino all'interno dei processi di socializzazione. Così nel contesto scolastico scopriamo resistenze, ostilità, risultati dell'interiorizzazione degli schemi adulti, che negli adulti vengono risolti tout court come comportamento normale o comportamento deviante. ⑩ In questo caso il calendario diventa estemporaneo, permanenza sul presente, che annulla la successione cronologico-quantitativa del tempo, caratterizzata da un prima e un poi, dal passato che precede il presente e il futuro. Forse non è tanto, non è solo, una sottolineatura tautologica, ma è un richiamo all'eterno, urgente, adesso esistenziale. ⑪ L'incontro al calcio-balilla è l'illusione da tavolo del match calcistico. È fatto di traslati, in cui il manto erboso è finto e contenuto nello sguardo dall'alto, nel raggio d'azione delle braccia. La mente comanda appunto le braccia, non le gambe che sono l'essenza del calcio. In questo tipo di avvincente gioco agonistico gli atleti di due intere squadre di calcio devono far agire gli arti superiori, devono negare la loro natura professionale. ⑫ L'arte di questo secolo è riconducibile quasi integralmente all'affermazione del ready-made duchampiano. Al momento una intera generazione di artisti, contemporaneamente da più punti dell'Occidente, seleziona e propone elementi, insieme, processi di un oggettivo-soggettivo vissuto autobiografico. Cattelan ha individuato nella cassaforte sventrata l'azione esemplare (estetica?) di vite clandestine, il segno di una rottura criminale della forma.

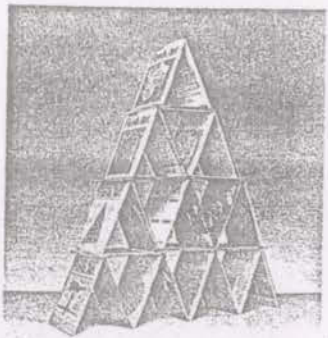
Giulio Ciavoliello



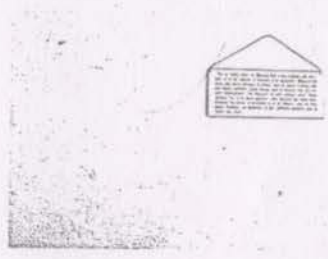
1



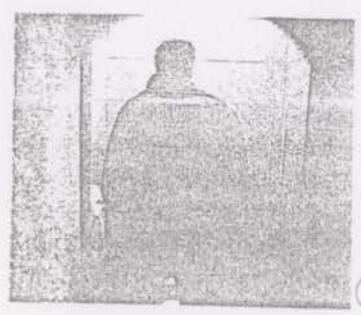
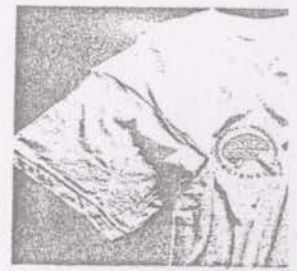
2



4



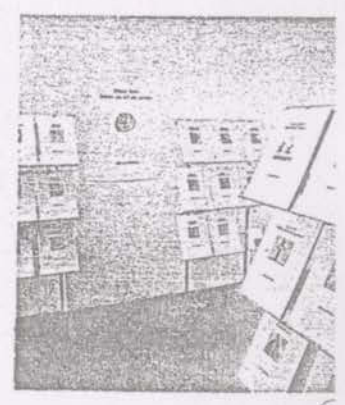
5



7



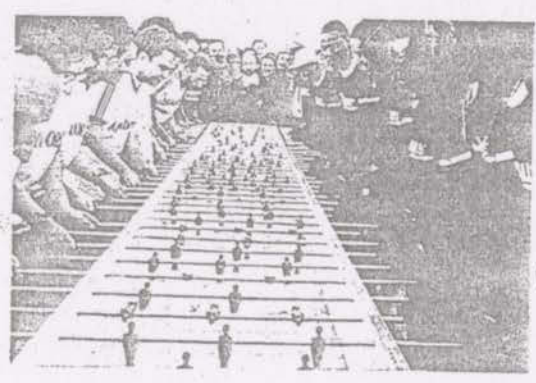
8



9



10



11



12

"Maurizio Cattelan è l'uomo convalescente dell'arte. Il mondo, i rapporti umani e sociali, le prescrizioni, la violenza, le ingiustizie e le barbarie, che convivono cinicamente accanto alla religione e alle strutture dell'utile e dell'ordine produttivo, sono soltanto una metafora di una struttura assolutamente immotivata, arbitraria ed indifferente in cui ci si trova a vivere. Si crea nell'illusione di una separazione tra giusto ed ingiusto, tra valore e non valore: dunque tra significati pieni ed assenza di significati. Ma creando si guarisce noi e magari, a pezzi, il mondo."

*F. Bonami dal cat. "Biennale di Venezia" 93*

"Contrariamente ad altre forme più semplici di radicalità artistica, ciascun lavoro rimane tematicamente un "portatore di contesto" senza suggerire una presa di posizione ideologica o didattica sulle condizioni a cui rimanda.

Ciascun lavoro di Maurizio Cattelan è diverso dagli altri, ciascuna soluzione formale è determinata dalle circostanze che l'hanno prodotta. Implicando se stesso nel sistema di relazioni sociali che ogni nuovo progetto osserva o mette in moto, Cattelan ridefinisce anche il ruolo dell'artista rifiutandosi di distinguere fra attività e risultato e identificandosi con una condizione sociale vista con un'ottica contemporanea pragmatica e romantica."

*G. Magnani dal cat. "Ottovolante" Museo Comunale di Bergamo 92*

"Non sono interessato alla propropaganda, tocco dei contenuti politici perché mi pongo il problema delle differenti categorie della realtà. Credo però di rispondere alla necessità sempre più diffusa di nuovi argomenti morali...anche se alla fine ci si ritrova faccia a faccia con se stessi più che con il sistema...Penso che la vera situazione da scardinare sia quella interiore: più il mio lavoro si rivolge all'esterno più credo parli dei miei problemi, della mia interiorità"

*M. Cattelan*

"Lontano da qualsiasi deterministica pretesa di riconoscersi in un ruolo, il suo lavoro procede per scontri-confronti con la realtà fenomenologica; fino al collasso formale di una progettualità che non consente distinzioni convenzionali tra autentico ed inautentico.

L'impegno si traduce nell'estensione dilatata degli ambiti tematici: dal recupero-reinvenzione di funzionalità atipiche, alla riappropriazione ironica (e sarcastica) delle valvole di sfogo e di contenimento dell'ordine prestabilito."

*R. Daolio dal cat. "Anni 90" Galleria d'Arte Moderna Bologna 91*

"Maurizio Cattelan sta percorre la strada che lo ha condotto a realizzare dei lavori dove vengono scardinati i tradizionali rapporti visivi o culturali, dove gli oggetti o le situazioni vengono decontestualizzati, destrutturati, quindi liberati. Il suo lavoro è caratterizzato quindi da una frantumazione dell'opera e degli interventi realizzati, usando i media, la pubblicità, l'economia e il mercato. E' una ricerca ironica e provocatoria al tempo stesso, che può toccare anche tematiche politiche e soprattutto sociali, ma non sfocia mai in una presa di posizione ideologica. Si sviluppa quindi un processo capace di rifondare e riorganizzare gli oggetti-o le azioni-ma soprattutto di mettere in crisi un uso univoco del linguaggio che non viene negato ma semplicemente aperto ad un numero teoricamente infinito di contaminazioni."

*R. Pinto in Flash Art n 164 del 91*

"L'arte oggi si gioca nella qualità dei rapporti tra l'artista e il resto del mondo, non solo tra l'artista e il suo pubblico. Cattelan richiama lo spettatore ad una ridefinizione anche del suo ruolo, lo coinvolge nel proprio progetto artistico invitandolo ad una funzione attiva perché, infine, il rivolgersi al sistema non è altro che un rivolgersi a se stessi, ad una presa di coscienza del proprio essere, del proprio ruolo e delle nostre relazioni, all'interno di tutto ciò che assume le vesti del sistema. Di conseguenza l'opera di Cattelan non è un lavoro sulla drammatizzazione del nulla, ma sulle sovrastrutture che circondano questa drammatizzazione rendendola possibile, rendendola vendibile."

*G. Romano in Lapiz "El juego del Arte" n.68 del 92*

"

Dal Catalogo "L'hiver de l'amour"  
ARC, Museo d'Arte Moderna di Parigi  
Testo di Francesco Bonami.

### "L'Homme du banc".

La benemerenzza non gliela hanno data, non se la meritava, era li per caso, Dris Moussafir, a dormire su di una panchina, quando un auto-bomba e' esplosa uccidendolo insieme a quattro vigili del fuoco. Per caso era la', venuto dal Marocco in cerca di un Italia vista in televisione, che ancora non doveva avere trovato. L'Italia ha trovato lui, appisolato in una notte di prima estate, davanti al PAC, padiglione di arte contemporanea di Milano. Non stava facendo niente di benemerito, anzi a dir la verita' stava commettendo un reato occupando abusivamente il suolo pubblico. Dormiva, sognado probabilmente il Marocco, il caldo vero, il cielo sotto il quale forse si dorme senza troppi sensi di colpa. Quando la bomba e' scoppiata l'Italia ha sussultato, sulle macerie della propria poverta' ha pianto quei quattro uomini che volevano far continuare cio' che altri vogliono fermare. Un cumulo di macerie, una cultura a pezzi, un patrimonio artistico in pericolo, un ammonimento a ricordarsi cio' che l'Italia ha e cio' che distrugge. Attaccano i luoghi d'arte, il simbolo dell'Italia in un mondo che la conosce sempre meno e la ricorda sempre piu' vagamente. Attaccano i luoghi d'arte perche' in verita' son quelli dimenticati, indifesi, simbolo di una cultura che si dimentica e non si difende. Italia delle macerie dove Dris Moussafir sperava di cambiar vita, di scoprire un letto con delle lenzuola, una televisione ed un monte premi. Marocco barattato per una panchina, una bomba, un giorno in televisione e un premio negato, perche' nei sogni non si e' mai eroi. Eppure non e' la bomba che segna il tempo di un Italia che cambia e di un occidente naufrago, ma Dris col suo sonno pesante, simbolo pericoloso di una cultura che si moltiplica

esportando sogni conquistati sudando , che svegliandosi trova le strade di casa piene di tanti Moussafir che dal sogno non si sono ancora destati e sonnambuli vagano disturbando un mondo che dorme sotto un cielo diverso. Macerie umane, mai rimaste in piedi.

Il padiglione, quello dell'arte contemporanea, sara' ricostruito a tempo di record. Ci vogliono record per sollevare una cultura che crolla. Probabilmente a questo record parteciperanno le mani di qualche amico di Dris, spalando macerie, pensando all'ozio pieno di dignita' e alle polveri, mai trasmesse in eurovisione, di realta' povere e costanti , in cui i sogni hanno lo stesso sapore della realta'.

"Qui o si fa l'Italia o si muore" , lo diceva Garibaldi, ma magari lo pensa anche qualche extra-comunitario, ovvero gente in sovrappiu' ad una comunita'. "Di-sfiamo l'Italia e moriamo" lo hanno sognato in tanti e molti ci son quasi riusciti senza morire. Macerie politiche. "Facciamo l'Italia" penseranno scavando nelle macerie di un 'arte macerata, i marocchini "sfaticati". "Che ci facciamo in Italia?" avranno pensato tutti quelli che , come Dris Moussafir, nelle sere d'estate si addormentavano sulle panchine di un parco, molestatori e molestati di una cultura che li aveva adescati con la liberta' delle parole e la lussuria dei telequiz. Mucchi di cemento e pezzi di vetro, finestre rotte e tanta paura. Paura che qualcosa fosse tornato , e niente piu' marmitte catalitiche, vacanze e antenna parabolica. Paura di non poter piu' ritornare, al piatto di montone e al vento del deserto.

Macerie di nostalgia, macerie umilianti da sollevare.

La notte di Luglio e' calda, i balordi ci lasceranno dormire.

La panchina migliore, il sonno profondo, il boato e i sogni che ritornano verita'. Per un attimo tanta polvere, per un attimo lo stesso odore della terra di Dris.

New York, 12 Dicembre, 1993

Testo di Francesca Pasini estratto dal catalogo della mostra Soggetto-Soggetto, Museo Castello di Rivoli, Ed. Charta

Un tappeto è, a prima vista, un oggetto passivo, anzi è la passività per eccellenza, giace a terra, spesso sotto un mobile: tutti lo calpestando. Ma forse non è così assodato. La storia del tappeto ha radici antiche, soprattutto orientali. E in questa storia si narra che in ogni tappeto si nasconde un vuoto, una maglia mancante: per liberare l'anima delle tessitrici e farla fluire nel mondo al di fuori di quella stratificata iconografia simbolica che nell'alternanza di trama e ordito trova forma. Fuori dunque dal rapporto soggetto-oggetto.

Forse anche nel tappeto di Maurizio Cattelan è nascosto questo segreto. L'iconografia che egli ha scelto di mettere sotto i nostri piedi certo non induce a passività. Ciò che calpestiamo è il Bel Paese, inteso come formaggio. Nello scatto d'ironia siamo chiamati ad interagire tra un'immagine e l'altra. L'oggetto su cui poggiamo i piedi, una volta visto, sembra assorbire ogni interpretazione. È immediato, riconoscibile. Parafrasando Gertrude Stein, potremo dire: un tappeto è un tappeto, è un tappeto. Ma poi ci sono tutti i rimandi al Bel Paese, al luogo comune di una felicità italiana. E oggi chi di noi nel calpestare questo Bel Paese può ancora riconoscere questo luogo comune? Ognuno orienterà la propria sensibile ironia, sorridendo e idealmente scambiando lo sguardo con Maurizio Cattelan. L'oggetto che egli ha posto tra il suo e il nostro cammino, ci fa presagire appunto una maglia mancante, uno spazio libero in cui pensare ai confini della nostra percezione. Sia che riguardi l'appartenenza a un paese, sia che si condensi in immagini stereotipate, sia che appartenga al lessico della nostra infanzia. In una forma del Bel Paese tutto ciò è presente. Ma nel momento stesso in cui ce ne rendiamo conto, alziamo gli occhi dal tappeto e ci troviamo, ognuno/a, di fronte alla propria storia privata, politica e culturale. Riempire questa maglia mancante, o quanto meno trasformarla, è il compito che compete a tutti e a tutte: solo così potremo mettere sul tappeto un nuovo rapporto tra soggetto e oggetto.

Francesca Pasini

# Flash Art



Maurizio Cattelan

Sigmar Polke - Ghosts of Celluloid - Nari Ward - Sophie Calle - NowHere  
Schnabel on Basquiat - Manifesta - Aperto Poland - Cityscape New Delhi

USA & OTHERS \$7 • CANADA \$10 • GREAT BRITAIN £5 • ITALY L. 12.000 • GERMANY DM 15 • HOLLAND ƒ. 16 • FRANCE FF 30 • BELGIUM BF 300 • SWITZERLAND SF 12 • AUSTRIA OS 100 • SPAIN Ptas 1000 • AUSTRALIA \$ 12  
SUPPLEMENTO N° 190 A FLASH ART N° 199 ESTATE 1996



# MAURIZIO CATTELAN

...WENT HOME

Jeff Rian

**E**VEN THE GODS love a good joke, said Plato. George Bernard Shaw thought truth the funniest of all things. Mae West thought it was hard to be funny when you had to be clean, and George Eliot thought a different taste in jokes could be a strain on the affectations. But "brevity is the soul of wit" (*Hamlet*, II, 2), so laughter has the power to impress but never to last, for as quickly as those moments of relief lift us up they evaporate and we return to our Promethean travail.

Power, not humor, pervades a culture's memory and imbues its rites, totems, flags, sacred symbols, and secret societies with a psychological intensity. And yet a good joke, a crafty cartoon, a fool's pratfall will relieve a throng from its tensions or knock an "ax man" off his aim. In a 1963 book called *The Funnies, An American Idiom*, authors David Manning White and Robert

are all that's left to relieve us of our time-bound tensions. But what about art that relieves our tensions and causes us to reflect on them?

Let's say there are two kinds of comedians, the kind with a shtick and the ad-libber. The former shows you a routine and the latter responds to a context. But say our comic is an artist. One type has an agenda, which is wrought beforehand and brought to the scene, while another works the context. Maurizio Cattelan is of the latter type: an improviser of contexts, a manipulator of places and events, a Houdini-like escape artist — meaning that he wants to put on a great show but get out of it as quickly as possible. He is at once a fool, entertainer, joker, magician, provocateur, and stuntman. Here the variable complexities of personality and profession offer modifying distinctions; for the visual artist is a performer of sorts who is not necessarily trying to please a crowd, but wants to create a two-way distortion mirror you can look through and reflect off.

What makes Cattelan a comedian of sorts is the occasional nature of his events — the word exhibition will hardly do — and the variability of them. He can be superficially political — he is too cynical about real politics to try to impress us with his altruism — as sad as a Robert Bresson film, or as funny as Nanni Moretti. His events carry the full weight of tragicomedy, theater of life, stand-up drama, and slapstick.

Cattelan did not come to art through the normal art-school channels, he fell into it by evolutionary default, and its mantle became him. Beginning as a furniture designer (pieces are still available in some Milanese shops), he first evolved into a tinkerer of objects — deconstructing as art pieces: bicycles, chairs, tables — and later became a performer of contexts, abandoning his craftsman's shtick and working the psychological parameters of a site. Combined with his peculiar personality traits — juvenile delinquent, anarchist, elbow-titter, prankster, magician, pilferer, poet — he has become a teaser of thresholds; someone who likes to cross formal lines but only show he's crossed them after he's stepped back — and preferably gone home. In this regard, Cattelan is both roadrunner and

hapless coyote, a Corsican night bomber hoisting himself on his own petards, which is to say, he calculates his targets but signs his bombs. He looks for traits that are specific to the context and an appropriate device to create a startling effect, not only concerning the target but as a reflection of the Cattelan style. So maybe he has a shtick after all? The physical context provides the impetus for a jazzlike improvisation, which requires a game plan and an assortment of motifs to draw upon.

Like most artists, Cattelan works the gray area oft called ambiguity, where for everything revealed something else is concealed; so he offers at least as many questions as answers. His shtick, however, is polymorphously stylistic, but his accruals now compose a strongly emerging artist's CV whose psychological profile falls somewhere between lament and outrage, self-abnegation and rebellion, comedy and tragedy, human decoy and cartoon duck.

Briefly: in 1989 he created an imaginary organization called the Cooperativa Romagnola Scienziati whose first activity was to publish in various Italian newspapers, "Your vote is precious. Keep it!" The next year, under the *nom de plume* A.C. Forniture Sud and an invented transport company called RAUSS (German for OUT!), he organized and sponsored a table football team composed entirely of Senegalese immigrants. In 1991 they competed against art world insiders, combining the twentieth-century's greatest pastime — soccer — and its greatest social problem — racism. In 1992 he installed in a gallery a large safe that had been emptied by real burglars -76,400,000; in *Il Superno* (1993), he exhibited police sketches of himself as a missing person. For *Lullaby* (1993) he carted the rubble from a terrorist-bombing near an art center (where five people were killed) and deposited it in a galley — his title conflating real lament with perhaps a satiric comment on a bonafide Mediterranean passion. During the same year he also raised money for an artwork whose sole purpose was to not exhibit for a year, and he rented out his Venice Aperto room to an advertising company, which mounted a perfume ad. In other works Cattelan walled off a gallery so that a toy bear



Another fucking ready-made, 1996. Project for the show "Crap Shoot" at De Appel exhibiting the content of Bloom, Amsterdam. Photo: Niels der Haan.

H. Abel noted that a single comic strip like *Blondie* reached 600 to 700 million readers per week, and with its appearance in 1200 newspapers, it was seen by as many as 17 billion (!) readers in a year, validating our preference for relief over travail. And while religion once salved the deeper cosmic wounds of life's inexorability, entertainment and art in all their complex forms



Untitled, 1995. B/w photograph on aluminum board, life size. Courtesy Massimo De Carlo, Milan.

gliding on a wire could only be seen from the window; he performed a prisoner's sheet-rope escape the night before his opening — not to reappear; and he made an exhibition by postcard from Florida called *Choose Your Destination: How to Get a Museum-Paid Vacation*, and held a conference on Florida tourism. All the while he has made us look at art, exhibitions, and performances through expanding phenomenological perspectives, pulling the wool over authority figures, and making us muse about who and where we are or are not. He's even gotten his dealers into his act. For example, at Galerie Emmanuel Perrotin in Paris, the gallerist, a professed sexoholic, whom he called *Errotin le vrai Lapin*, wore a pink, penis-shaped bunny costume, which Cattelan had fabricated at Cinecittà in Italy. (He also enlisted the aid of a professional Italian cartoonist named Manfrin to make drawings for the show — he often contracts professionals; it's like an artist's two-for-one). In some works he has used real animals to elicit a feeling of pathos — a donkey roped into a gallery in New York; a stuffed horse suspending from

the ceiling in *Trotsky's Ballad*, its body drooping as if slung alive; in *Bidibidobidiboo* he had a squirrel's kitchen-table suicide constructed in miniature, with a sink, heater, table and chairs bringing the foot-high floor sculpture to theatrical life. Cattelan also has a rare generosity: in Sweden he turned his performance into "Interprize," a \$10,000. award given to people working in contemporary art. Intended as an ongoing award, this year's prize went to *Purple Prose* magazine. Most recently, for a show in Amsterdam, he purloined the contents of a nearby gallery as his "art." The "victimized" dealer was outraged, and Cattelan was reprimanded and slouched home in seeming defeat. Or was it?

For if that was a failure, they all are, as is most art vis-à-vis the greater context of cosmic survival. Cattelan is not trying to engender something physical — like furniture — but to evoke something as poignant and memorable as a cosmic signpost such as *DEAD END* — as well as poke fun at it. He is also trying to do an odd job well and get out as clean as possible. But what this tells us is something about him and what he

knows about the pleachy relationships between art and life today.

These days art is merging with outside genres like fashion and film; it has dwindled in public impact and become ephemeral. But Cattelan plays up its ephemerality, treating art as a form of play, albeit a serious one, in which he tries to trigger a perception whose sole purpose is to resolve into a poignant recognition of some small metonymic signpost of the mind and maybe even provoke a chuckle.

Art and artists have been described in such varieties of metaphors that whether s/he is of the comedian, terrorist, or stylist variety, s/he still retains the traits we associate with art, which is to say, a communication about self-awareness and the art-life threshold. And even though art is based on innovation, most artists still work a room and are of the shtick type, meaning you know what to expect because what they do is their style. And though Cattelan works "rooms," his events have a fresh, if randy quality that recalls those yesteryears of radical transformation in the 1970s, when you often had no idea what to expect walking



MINI POLITICI DI FRONTE ALLA DRAMMATICITÀ DELLA SITUAZIONE

**e una prova di serietà**

sono rinviate recenti, pronaghe parole dello stesso Moro: «Dobbiamo essere carati. Si tratta di vivere il tempo che ci è stato dato, con tutte le sue difficoltà»

Il ministro degli Interni, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

**L'incubo del ricatto su giudici e legali**

Una seconda telefonata Moro che ha illicito i compagni

Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

ANCORA COPITA LA COSCIENZA DI TUTTI I CITTADINI

**Profonda ferita nel cuore di Roma**

Nati punitivi a San Lorenzo i funerali delle vittime

Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

**Firenze: nuovi raid terroristici**

Contro la Proletaria e FIACD

Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

**Chi sono i complici «oggettivi»**

Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

LA FOTO DEL RAPITO È STATA FATTA PERVENIRE A UN QUOTIDIANO DI ROMA

**Moro è vivo in mano alle BR**



**Roma ha onorato i 5 caduti**

Paletti ha portato la commessa solidaria di Paolo VI - Presente al rito la moglie di Moro

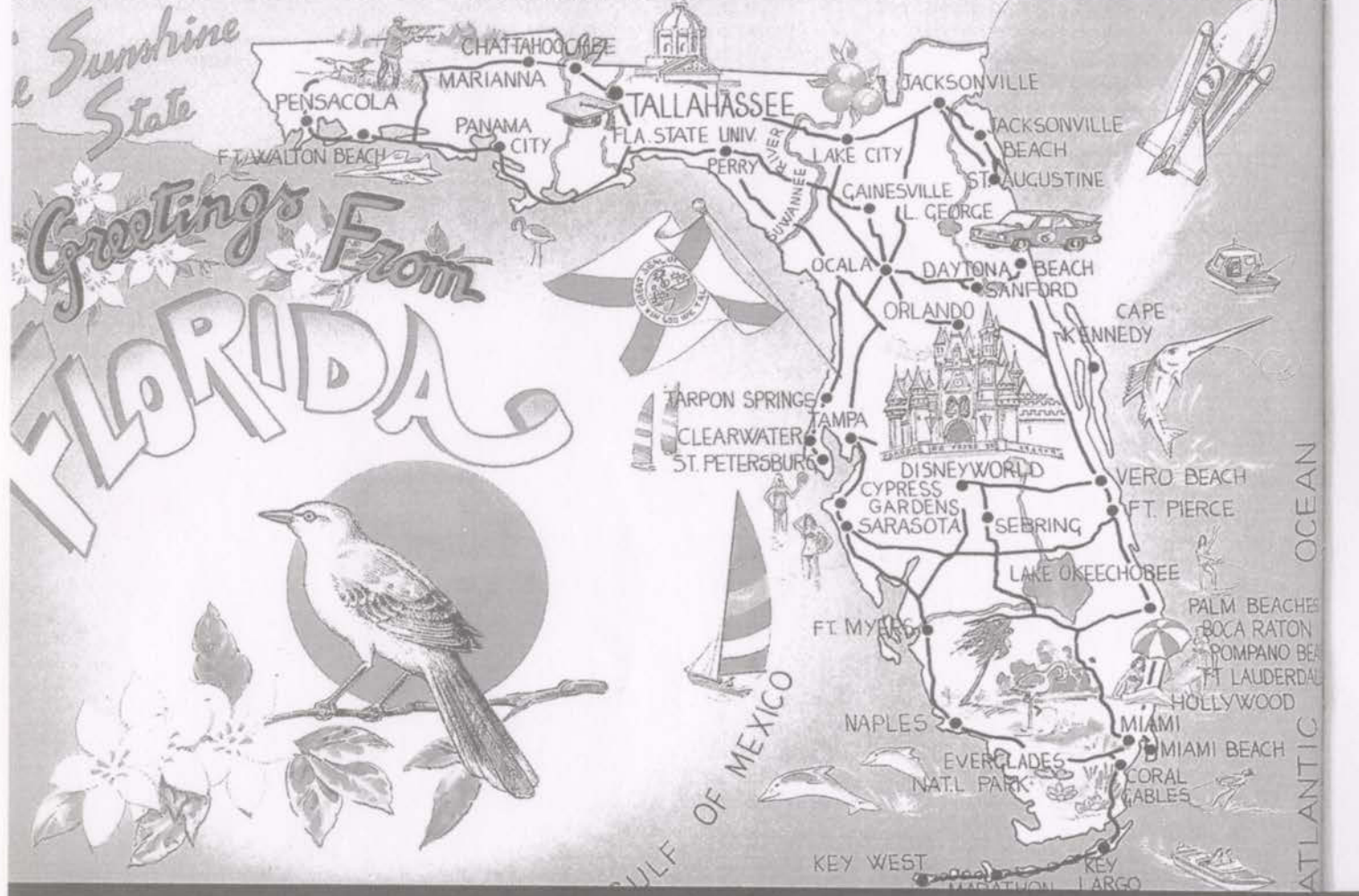
Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

**Due ultra di sinistra uccisi da tre killers**

Con colpi di pistola sparati da distanza ravvicinata - Una zionista di destra?

Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara. Ha detto che il governo non ha ancora una linea politica chiara.

Advertisement for Negroni featuring a star logo and the text 'Per sapere fino a che punto essere Negroni'.

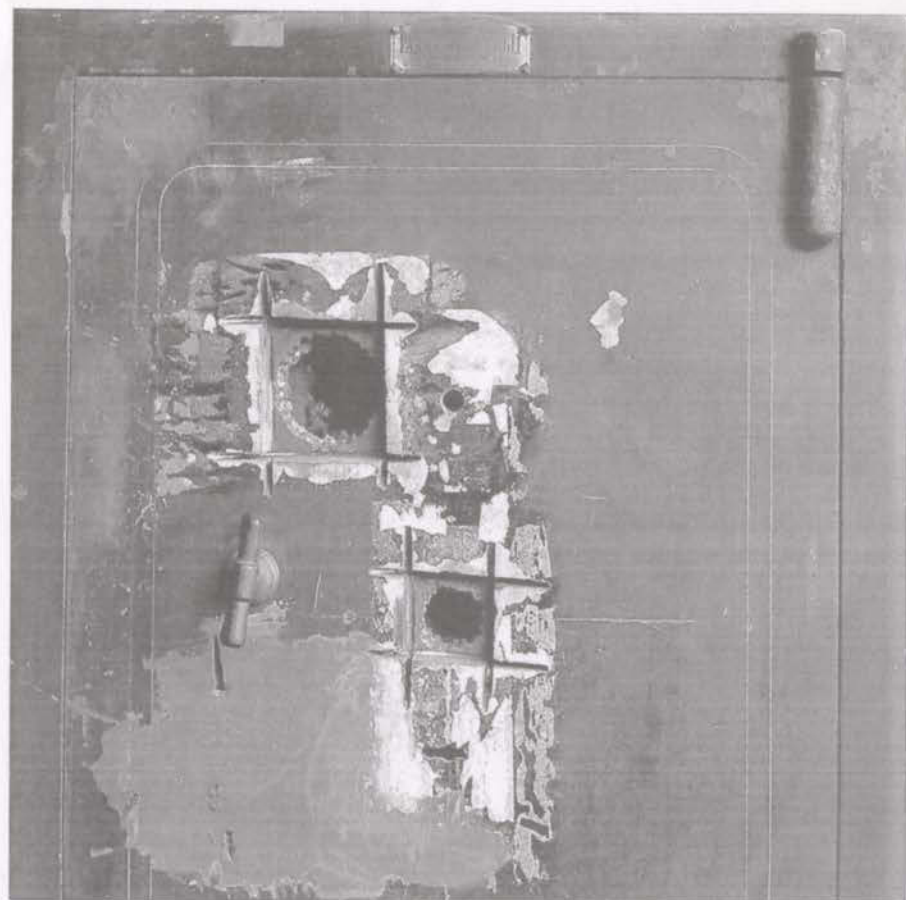


DI RO  
 BE  
 io - Un m  
 rigionie  
 \* ARABIA  
 LA STR  
 WALE MEFOM  
 che punta  
 il solame  
 OCEAN  
 HES  
 BEACH  
 DALE  
 LANTIC

into one of their rooms. Likewise, Cattelan nudges art further along through his peculiar varieties of intensity, which are psychological and physical in ways different from his radical forebears if for no other reason than he has no political or social ax to grind — he's grinding an art ax that has been worn and chewed to a nub.

In literature, the threshold from modernism to postmodernism passes through Ionesco's theater of the absurd, Borges' "literature of exhaustion" (as John Barth called it in a well-known 1967 essay), and the end game strategies of Samuel Beckett. Postmodernists eclipsed and redressed Beckett's now-familiar ploy, "I can't go on. I'll go on." — a coy play on continuity (it can only be coy); they redid the past like cross-dressers playing charades. Ergo: as stories go, ends never quite tie up, but are retold differently. Unlike the proto-post-mods of those yesteryears of "exhaustion" in the sixties and seventies (who could not entirely accept modernism's conclusion because its continuity was so finely bred in their bones), postmodernists looked at modernism as a panoply of styles to be redone and recombined. Cattelan's generation (he was born in 1960) has been orphaned from handmade modernism as well as "Do it again!" postmodernism. His ploy is to ventilate (to use a Harry Crews term for love-making) an old story about art. His stories are about transgression and subjection, about a present with little claim to the past, and about an old institution that needs a makeover. He uses any variety of means to test the threshold of a context; he shows how he reads it, and tries to get out clean and quick. He's also made the seventies look old.

The word art, from the Latin *ars*, is the skill of the artisan who fits things together; it relates to *arma*, which is a tool for fitting things together, and *articulus*, meaning little joints, from which we derive the word article, such as the articles of the constitution which link together (like knee bone to thigh bone) a culture's beliefs. Art, of course, is a subset of everyone's "knowing" and represents, in a variety of ways the relationship between psychic interiors and social exteriors; it is also a way of knowing made to communicate something greater than its parts. In the avantgarde "tradition" artists acted like viruses in the cultural agar, spreading their influence, looking for attention, forging careers as professional mediums. In the contemporary moment artists return to atavistic impulses in order to construct a cosmology out of different kinds of articles of faith — hunting and gathering in a space reconfigured by fast technology and telekinetic imaging.<sup>1</sup> And yet we seek a gargantuan gestalt of the



-76,400,000, 1992. Burglarized safe (detail). Courtesy Emmanuel Perrotin, Paris.

mind and body as well as a constitution to keep it together. Still, art's fundamental making comes from hands and minds and the essential relationship between a hand's "knowing" and a mind's schematizing what its senses intimately know. The relationship of thought and process comprise art's calculus.

Cattelan is by no means the first to give up hand work for mind work; it was the essence of conceptual, performance, and fluxus art, which grew out of art's deconstruction (and all that reediting of the past). For postmodernists, studios became research centers for every variety of shtick. Works were often fabricated elsewhere, and by others. Cattelan does not, however, build on past artistic models. That's not his trip. What he does is extend a mind's eye beyond the parameters of art and its institutions; he calculates the logic of possibility between mind and what's at hand — the context before him — then he tries to remove himself as far as is feasible, which as M.O.s go is classical. Here are three syllogisms:

All persons die  
 Cattelan will die  
 Cattelan is a person

All artists die  
 Viruses die  
 Artists are viruses

Some artists are Italian  
 Cattelan is Italian  
 Cattelan is some artist

In the logic of syllogisms, the minor premise moves up a level of abstraction to resolve into a conclusion (something like the Hegelian dialectic of thesis plus antithesis resolving to a synthesis). In the second syllogism, metaphor is substituted for reason (artists are metaphorically like viruses); while in the third a distortion of logical types occurs to become a joke: Cattelan is some artist.

Cattelan applies the analytic logic of the first, in that he follows some pattern of logical sequence, which for him involves site, self, and end product. This is the logic of mind and hand, thought and process. He uses the metaphoric logic of the second, which is the logic of art and religion, whereby one thing stands for another by way of an adequate likeness and the tacit rules of iconographic equivalence — e.g., the bread and wine are the body and blood of Christ; the football game is an actual per-

Facing page: top: Greetings Card for Xmas, 1995. Bottom: Choose your destination: How to get a museum paid vacation, 1995. Courtesy USF Contemporary Art Museum, Tampa, FL.



The Beautiful Country, 1995. Taffeta carpet, 300 cm diameter. Courtesy Castello di Rivoli, Turin.

formance of ceremonial combat, even though the table is twenty players too large; the bunny suit is for a real humpoholic playing himself through Cattelan's intercessory transmogrification, the humper's id being brought to the surface, as in an actor's performance. Then Cattelan wraps it all up in the attitude of the third — playing on the absurdity of reality, with the serious purpose of relieving tension and evoking a poignant sensation — flight in his own case — all the while entertaining us.

Failing to understand distortions in logical typing means to fall into a double bind — a classic symptom of schizophrenia. Rising above the distortion — recognizing it — can simply mean to see the humor and absurdity in a double bind. In slapstick and in

cartoons, characters are often unaware of their predicaments; in literature an author can make ridiculous characters aware of their folly or keep them ignorant of it. Stendhal, for example, made his characters suffer because they were intelligent enough to be aware of the consequences of their stupidity. Those who are completely unaware of the double bind struggle with it or fail to step above the distortions in logical typing, while those aware of it are forced to accept them, which often resolves in humor or simply a release of tension.

Like Will Rogers used to do, Cattelan casts authority — gallery, gallerist, art, even himself — in the comedic roles that they/he naturally play as themselves. He sets himself up as actor and director-cum-

demiurge in an ambiguous tragicomic reality play in which concealment and revelation underlie a metaphoric message and tragedy and comedy blur in his double-bound logic of consequence — people perform their ids; a squirrel as human stand-in makes light of suicide; a twenty-two player football table turns a pastime into a metaphor for life's everyday free-for-all; gift-giving and space rental are ways for the artists to be there and not be there and to expand the possibility of art. All are the means to do something — that most ambiguous of words, whose implied succinctness represents the solution to the ambiguity of survival: things one does are the means of surviving life's cosmic joke.

Life itself is somehow a put-on: a mask that conceals an undefined character with no other origins than the ones we assign it. Everything Cattelan does is a put-on, put on not only to enliven us but also to enliven a straggling survival mechanism and counter put-on: art.

Jeff Rian is a critic based in Paris.

#### Notes:

1. The word technology, derived from two Greek roots, *Tekne*, meaning craft, skill, and art, and *Logos*, meaning, word, speech, reasoning, as well as thought, was originally materially conceived as breath or spirit. *Tekne*, related to *Tekton*, meaning builder, carpenter, or architect, is closer to our idea of engineering. Technology also has evolved into applied science and includes all tools and forms of mechanical assistance. To Attic Greeks *Logoi* were winds of the soul and comprised the content of poetry. The Cosmic *Logos* combined word, sound, and breath. People were thought to become intelligent by drawing in the divine *Logos* through breathing in. Heraclitus complained that men often refused to receive their *Logos*, though it is ever present. In the New Testament, originally written in Greek, *Logos* is often translated as "the Word." ("In the beginning was the Word, and the Word was made flesh.") The Holy Spirit, third person of the Trinity, impregnated the Virgin's ear and the *Logos* was made flesh as Christ, who was also referred to as the *Logos*.

**Maurizio Cattelan** was born in 1960 in Padua, Italy. He lives and works in Milan.

Selected solo shows: 1990: Studio Oggetto, Milan; Leonardi V-Idea, Genoa; 1993: Massimo De Carlo, Milan; Raucchi Santamaria, Naples; 1994: Analix, Geneva; Daniel Buchholz, Cologne; Daniel Newburg, New York; 1995: Magalerie, Paris; 1996: Massimo De Carlo, Milan; Laure Genillard, London.

Selected group shows: 1990: "Improvvisazione Libera," Museo Pecci, Prato (Florence); Landau, Los Angeles, and Gallery New York; "Ipotesi di Arte giovane," Fabbrica del Vapore, Milan; 1991: "Briefing," Inga Pin, Milan; "Anni '90," Galleria d'Arte Moderna, Bologna; "Medialismo," Vitolo, Rome; 1992: "Twenty Fragile Pieces," Analix, Geneva; "Una domenica a Rivara," Castello di Rivara (Turin); 1993: Massimo De Carlo, Milan; Magalerie, Paris; "L'Arca di Noè," Flash Art Museum, Trevi (Italy); "Nachtschattengewächse," Museum Fridericianum, Kassel; "Aperto '93," Venice Biennale; 1994: "Rien à signaler," Analix, Geneva; "Soggetto Soggetto," Castello di Rivoli (Turin); "Prima Linea," Flash Art Museum, Trevi; "L'hiver de l'amour," ARC, Paris; PSI, New York; "Sound," Ma Galerie Paris; "L'attesa," Neon, Bologna; 1995: "Photomontage," Le Consortium, Dijon; "Das Spiel in der Kunst," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Ar/ge Kunst, Bozen; Kwangju Biennale, Seoul; "Caravanserraglio," Ex Aurum, Pescara; "7 Febbraio 1995," Viafarini, Milan; 1996: "Crap Shoot," De Appel, Amsterdam; "Interpol," Fargfabriken, Stockholm; "Traffic," CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux.

# Flash Art



© Attilio Maranzano

In copertina Maurizio Cattelan

New York Cut Up - Damien Hirst - Franz Ackermann - Giovane arte albanese - Sukran Moral - La fragilità teorica dell'arte contemporanea Arte e Politica - Viaggio attraverso le gallerie italiane (Seconda parte)



ISSN 0015-3524

# Caro Maurizio Cattelan, vota Berlusconi

Lettera a un amico che è il Berlusconi dell'arte e non lo sa. Eppure Cattelan si è fatto da sé e oggi è ammirato e conteso da tutti e una sua opera (il Papa) verrà presto venduta a oltre due miliardi.

GIANCARLO POLITI

## Caro Maurizio,

Helena e Gea mi raccontano di alcune conversazioni che recentemente hanno avuto con te a New York in cui ironicamente sostenevi che avresti chiesto asilo politico se alle ultime elezioni avesse vinto Berlusconi.

Maurizio, alle ultime elezioni Berlusconi non vinse, eppure tu sei a New York (asilo politico?). Perché non sei restato in Italia a goderti la vittoria del tuo Ulivo?

Maurizio, tu sei una persona intelligente, ironica, trasgressiva ma forse politicamente sprovveduta e influenzata dall'internazionale della demagogia. Ma non capisci che Berlusconi è la nostra sola speranza? Non capisci che il progetto di Berlusconi è quello di realizzare uno stato italiano moderno e liberale simile agli USA? Forse perché vivi l'Italia da lontano non ti rendi conto dove ci sta portando questo statalismo cieco e asfissiante.

## Tu sei il Berlusconi dell'arte

Maurizio, tu mi stupisci, perché sei un esempio di berlusconismo puro: tu che partito dal nulla, con le tue forze e senza alcun aiuto "nazionale" né istituzionale (come invece tutti chiedono) sei arrivato ai vertici del successo e del mercato. Senza appoggi politici ma con le tue sole forze (e con qualche innocente piccola furberia magari, proprio come Berlusconi e ognuno di noi, necessaria per sopravvivere e operare in questo Bel Paese) sei diventato uno degli artisti più importanti oggi al mondo, a testimoniare che con l'intelligenza e la volontà, anziché piangersi addosso e aspettare lo stato, si può raggiungere qualsiasi traguardo. Guarda un po', proprio quello che ha fatto Berlusconi.

Maurizio, l'Italia ha bisogno di liberismo, cioè di libertà in ogni settore della vita culturale ed economica: maggior circolazione di idee e di cose. Ma l'arte anziché reclamare questa libertà che è una sua prerogativa assoluta, il suo ossigeno vitale, si comporta come una povera casalinga che fa i conti della spesa e chiede la riduzione dell'IVA e magari l'acquisto di qualche opera allo Stato: e mai ho sentito parlare di libertà di circolazione, eliminazione di dogane e frontiere e vessazioni e balzelli delle Belle Arti, come si conviene a tutte le idee ma anche ai beni di consumo.

Non vedo l'ora di incontrarti per spiegarti chi è veramente Berlusconi e che lui è il futuro, perché lui è New York e gli USA mentre Rutelli o Veltroni o D'Alema sono il passato, la vecchia Italia ed Europa dell'Est, la Russia del KGB e dei Colcos, lo Stato onnipotente che ti scheda e ti segue e persegue in ogni istante, che vuol stabilire quale arte o vita debbano andar bene, che vuol mettere i propri uomini a decidere sempre il mio e il tuo futuro. Come è possibile che persone

intelligenti come te e Massimiliano Gioni non capiate questo? Perché vi lasciate influenzare dal moralismo infantile e dalla demagogia di certi sprovveduti e denutriti intellettuali dell'arte?

Tu sei un piccolo Berlusconi e non lo sai o non lo vuoi ammettere o fai finta di non saperlo, (cioè hai deciso con la tua testa e hai operato con i tuoi mezzi) e non ti rendi conto che è stato il governo dell'Ulivo e i precedenti a esiliarti (lo stesso dicasi per Massimiliano). Non avete chiesto asilo politico ma siete stati costretti ad andarcene, per difendere il concetto di qualità e intelligenza, doti che qui in Italia non vengono né apprezzate, né premiate, né semplicemente riconosciute (e ora



Maurizio Cattelan fotografato da David Bailey.

anche Helena e Gea vorrebbero seguire la vostra stessa strada per respirare l'aria più libera della nuova capitale del mondo). Se Milano fosse una nuova New York (e la cosa, almeno in una dimensione europea sarebbe possibile) voi sareste rimasti e loro rimarrebbero.

Se tu fossi restato qui saresti stato un buon Cannavacciuolo in più o un Loris Cecchini o un Airò (bravi artisti indubbiamente), sballottato tra No Code, Sperone e nel migliore dei casi Galleria Continua o (evviva! evviva!) una mostra ogni due anni da Massimo De Carlo, per rimpinguare il suo ego profondo. Perché tu e Massimiliano non guardate più pragmaticamente la realtà, anziché farvi irretire dalle demagogie imperanti?

Certo, se penso a taluni uomini di Berlusconi inorridisco, ma poi visualizzo anche Fabio Mussi, Cesare Salvi, Walter Veltroni, Rosy Bindi, uomini (e donne) grigi, di apparato e mentalità sovietica: allora dico evviva Vittorio Sgarbi e lo voto (dunque voto Berlusconi); perché adesso il mio avversario è l'Ulivo e qualunque mezzo andrebbe bene per sconfiggerlo, anche un patto con il diavolo: poi si vedrà, poi

faremo i conti con chi verrà. Ma intanto mandiamo a casa questo apparatnik che vuol decidere per me e per te quale arte, quale vita, quale opzione culturale si debba frequentare.

## Io situazionista e anarco-liberista

La mia è una reale attitudine situazionista, che ho sempre coltivato, sia nel passato come pure oggi, in tutte le mie scelte etiche, culturali, sociali, professionali.

E se *Flash Art*, nel tempo e per chi lo sa leggere, è stata una rivista diversa da altre pubblicazioni, ciò è dovuto al fatto che è sempre stata un po' situazionista, cioè berlusconiana, fatta da sé, senza limiti di aspirazioni e di desideri. Anche se pochi se ne sono accorti in questo paese miope.

L'unica pubblicazione che ha guardato sempre ovunque, con grande interesse e disponibilità, che non si è mai posta limiti di osservazione, di crescita, né soprattutto di entusiasmo. E questo senza mai chiedere né percepire il minimo aiuto dallo Stato o Istituzioni, ma sempre ponendosi liberamente sul mercato culturale, offrendo il miglior prodotto possibile e la massima qualità.

Se oggi *Flash Art*, come te, rappresenta una realtà culturale invidiata e imitata in tutto il mondo, forse la sola voce anarco-liberista, è perché mai nella sua vita si è posta al servizio di alcun interesse se non quello della qualità, né si è mai posta dei limiti, ma ha sempre cercato e proposto il meglio possibile. Non abbiamo mai atteso l'aiuto dello stato ma ci siamo posti come alternativa a una cultura di regime e di stato.

Per l'orgoglio di voler essere liberi e poter esprimere le nostre opinioni ci siamo spesso trovati (sempre da soli) anche in Tribunale, trascinati da burocrati affossatori della nostra cultura. E come ultima speranza di libertà — e semplicemente per esclusione — oggi io, socialista anarco-libertario e situazionista, mi ritrovo a guardare Berlusconi come sola alternativa a uno stato prepotente, culturalmente disabile e socialmente depresso. E paradossalmente (pensa tu) oggi l'unica persona che parli di politica sociale in questo panorama è proprio Berlusconi, e lo fa senza appiattare l'idea e le aspirazioni al luogo comune del posto fisso e al minimo di salario, ma invitando a pretendere di più, ad aspirare, attraverso una professionalità e un desiderio, qualsiasi traguardo. E questa aspirazione alla felicità è alla base della costituzione americana tanto irrisa da noi.

Un abbraccio a te e Massimiliano e a Sisley, anarchici e berlusconiani vostro malgrado (l'esule per libera scelta è tanto più anarchico dell'esule per necessità): a tutti auguro buona New York. E tu sai bene che oggi non è augurio da poco. Soprattutto da chi è costretto a restare nel Bel Paese.

**M**ASSIMILIANO GIONI: *Cominciamo dalla fine, con la domanda più ovvia: il Papa preso a sassate e poi, a un anno e mezzo di distanza, un Hitler bambino, che prega in ginocchio: cosa sta succedendo? Non hai più idee e sei a caccia di scandali?*

**Maurizio Cattelan:** In realtà, non ho mai avuto idee: gli artisti non hanno idee. L'immagine del creatore ispirato a caccia di nuove emozioni è solo uno stereotipo, una sceneggiatura da film. Gli artisti macinano, filtrano, collegano e smontano: le idee, se arrivano, nascono da una pratica continua, dal traffico diretto con le cose. Le idee sono cortocircuiti dialettici.

**M.G.:** *E lo scandalo?*

**M.C.:** Lo scandalo è un incidente, un effetto collaterale. Io lavoro con le immagini, cercando di riflettere la schizofrenia del reale: lo scandalo lo fanno gli altri, quando cercano di imporre la propria interpretazione come l'unica verità possibile. Per me, invece, ogni reazione è lecita, perché innescano nuovi significati. In fondo gli oggetti sono solo proiezioni del desiderio, immagini di una lotta.

**M.G.:** *In Polonia il tuo Papa ha scatenato una vera e propria rivolta. Cosa è successo esattamente?*

**M.C.:** A dicembre ho presentato *La Nona Ora* in una mostra curata da Harald Sze-

gine per la realtà, ma evidentemente la religione, come la pubblicità, ha ancora il potere di trasformare il fumo in arrosto.

**M.G.:** *Cosa credi che succederà al tuo Adolf Hitler?*

**M.C.:** Questa volta volevo essere io a distruggerlo. Ho cambiato idea mille volte, ogni giorno: Hitler è un'immagine che fa paura, con la quale è ancora doloroso misurarsi. È una visione che è entrata a far parte della nostra memoria, eppure resta un tabù: Hitler è innominabile, irriproducibile, avvolto in una coltre di silenzio. Non sto cercando di innescare un conflitto né di offendere nessuno, vorrei solo che quell'immagine diventasse un territorio di incontro o una cartina tornasole delle nostre psicosi.

#### YOU CAN COUNT ON ME

**M.G.:** *Tutto il tuo lavoro sembra un tentativo di detronizzare l'autorità: Picasso trasformato in una caricatura di se stesso, una versione miniaturizzata di Beuys messo in castigo in un angolo, i tuoi galleristi costretti a interminabili riti di umiliazione, i musei obbligati a pagarti una vacanza, magari proprio mentre due guardie tengono accese le luci di una galleria, pedalando all'infinito su biciclette nascoste in cantina. Ora la posta in gioco si è fatta più alta: l'attacco è contro il Papa e contro Hitler, ridot-*

**M.C.:** La pubblicità è una macchina da consensi: pretende di dire la verità. L'arte al contrario è condannata a mentire. Bugie tutti i giorni. Le migliori opere d'arte non esprimono mai giudizi morali, non prendono posizione. Sono lì a restituirci la tragica complessità del banale.

**M.G.:** *Quella di impostore è un'altra accusa che ti viene mossa molto spesso: a molti dà fastidio che il tuo lavoro sia solo una parodia della rivoluzione, che in realtà nasconde un irrefrenabile desiderio di potere.*

**M.C.:** Il problema è che non puoi tagliarti un orecchio tutti i giorni, fare un po' di Van Gogh e un pizzico di Jackson Pollock. Ci sono momenti in cui sei annoiato, solo o spaventato: ti svegli alla mattina e non sai cosa dire e un'ora dopo sei in macchina, intrappolato nel traffico a parlare da solo. E poi magari vai in un ufficio e fai un bel sorriso alla segretaria e una carognata contro un collega. Io sono solo un prodotto di questa situazione, come te o come chiunque altro. Siamo tutti complici, tutti dalla stessa parte della barricata, costretti a cambiare ruolo, in bilico tra generosità e parassitismo.

#### THE THIRD MAN

**M.G.:** *Il teatro è un'altra costante del tuo lavoro, con le tue maschere di lattice, gli alter ego, i Mini-Me, e i cani immobili negli angoli, come sul set di un film di serie B.*

### Cerco solo di trasformare la mia debolezza in forza, come fanno tutti. Le opere d'arte, anche quelle più misteriose, non sono mai il prodotto di una sola persona, ma il risultato di una contrattazione tra l'artista e la società.

mann in occasione del centenario della galleria d'arte moderna di Varsavia. Durante una visita ufficiale, due deputati cattolici si sono scagliati contro la scultura, cercando di liberare il Papa dal peso del meteorite. Era un'azione premeditata, accompagnata da una lettera-manifesto che è finita subito su tutti i giornali polacchi. Il caso poi si è trascinato in parlamento, dove *La Nona Ora* è diventata un pretesto per chiedere le dimissioni della direttrice del museo, che è stata attaccata per le sue origini ebraiche e accusata di voler infangare i simboli della religione cattolica.

**M.G.:** *Anche la tua era una manovra decisa a tavolino? In fondo siamo quasi ai livelli di Charles Saatchi: fai una scultura di un Papa lapidato e la presenti in Polonia...*

**M.C.:** Dietro a ogni mostra c'è sempre un invito. In questo caso l'idea era partita da Szeemann, che voleva restituire il Papa ai polacchi. A me piaceva l'idea che questa scultura potesse viaggiare alla stessa velocità del Papa. Wojtila è stato il primo Papa mobile, il primo Papa televisivo: la sua immagine si è moltiplicata, in mondo visione. Proprio per questo, non mi aspettavo che *La Nona Ora* potesse indignare qualcuno: pensavo fosse impossibile scambiare un'immag-

ti però a maschere di cera. Non è troppo facile prendersela con i manichini?

**M.C.:** Mia madre diceva sempre che è impossibile pulire i vetri, se non vedi dove è sporco. Per essere sconfitto, il potere va prima avvicinato: bisogna stanarlo, rimpossessarsene, replicarlo all'infinito, come in laboratorio. Esercitarci anche sui manichini, se necessario. Ogni sistema ha le sue leggi, che vanno imparate a memoria per capirne le debolezze, per non restare anestetizzati.

**M.G.:** *È per questo che usi immagini scioccanti?*

**M.C.:** Quando ero piccolo, i miei vicini erano quasi tutti ebrei. Nelle loro case non c'erano immagini sacre, mentre i miei genitori avevano ricoperto le pareti con dipinti di santi e madonne. Forse la mia ossessione per le immagini viene da lì, da quelle case nude e dalla superstizione della mia famiglia: ho imparato a temere le icone, e allo stesso tempo ho capito che non ti puoi fidare di nessuna immagine.

**M.G.:** *Eppure tutta la tua opera ruota attorno al potere delle immagini e dell'informazione: anzi c'è chi dice che sei solo un pubblicitario.*

**M.C.:** Il teatro è una funzione biologica: viviamo intrappolati in una performance senza fine, nella quale continuiamo a rimettere in scena noi stessi.

**M.G.:** *Qual è il tuo ruolo? Buffone di corte o artista?*

**M.C.:** E il tuo? Bugiardo o giornalista?

**M.G.:** *In realtà si dice che tu non faccia proprio niente, che la tua opera vada avanti a furti, copie, fotografie strappate dai giornali e trasformate in installazioni.*

**M.C.:** Ho solo cercato di trasformare la mia debolezza in forza, come fanno tutti: le opere d'arte, anche quelle più misteriose, non sono mai il prodotto di una sola persona. Sono il risultato di una contrattazione tra l'artista e la società. In arte, come nella vita di tutti i giorni, non esistono fatti, ma solo interpretazioni. D'altra parte nessuno ha mai chiesto a Orson Wells perché non ha riscritto il Macbeth invece di limitarsi a dirigerlo. Le immagini e le idee sono lì, appartengono a tutti, a volte basta solo cambiarle di posto. Il problema è che non puoi tracciare mai un confine preciso tra te e il mondo. E io senza gli altri sono vuoto. ■

*Massimiliano Gioni è US Editor di Flash Art. Vive e lavora a New York.*

# AVVENTURE IN PARADISO

L'ALLEGRA SCHIZOFRENIA DI MAURIZIO CATTELAN

Jan Avgikos



A sinistra: Untitled, 1998.  
Courtesy Marian Goodman. Foto Armin Linke.  
A destra: Mini-me, 1999.  
Courtesy Anthony d'Offay, Londra.  
Foto Attilio Maranzano.

THE WORDS OF GILBERT & GEORGE

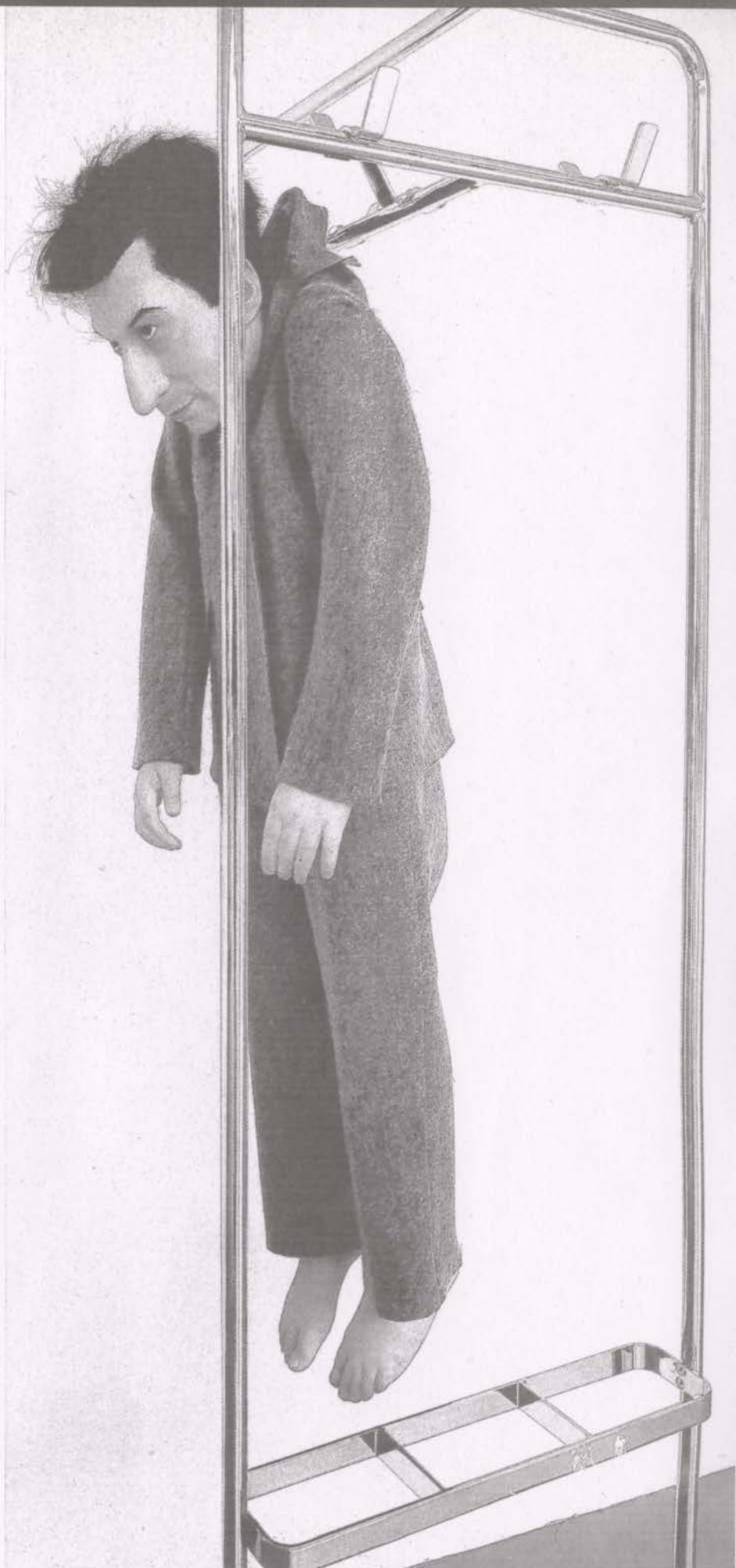
**M**AURIZIO CATTELAN È in tutte le mostre più importanti, in tutto il mondo. E non esagero. La sua carriera viaggia alla velocità della luce: ha iniziato a esporre alla fine degli anni Ottanta a Milano — poi il salto di categoria più o meno una decina di anni fa. Da non so nemmeno quanto tempo, Cattelan passa per il rappresentante ufficiale e più insigne della nuova generazione dell'arte italiana, e intanto si sprecano i paragoni con Alighiero Boetti — i due sono accomunati dallo stesso stile socio-concettuale con una sfumatura di nostalgia lirica. A quarant'anni Cattelan si è già conquistato una monografia nella prestigiosa serie Phaidon e il catalogo della sua retrospettiva al Castello di Rivoli è approdato alla seconda ristampa. A New York lavora con Marian Goodman, che resta uno dei punti riferimenti cruciali per l'arte concettuale in America, anche se ormai son passati più di vent'anni dalla mostra di Marcel Broodthaers con cui Ms Goodman ha aperto la propria galleria. E la nomina al premio Guggenheim/Hugo Boss sembra l'ennesima ciliegina sulla torta, arrivata più o meno negli stessi giorni in cui le opere di Cattelan conquistano nuovi record nelle aste di Christie's e Phillip's. In altre parole Cattelan è sulla cresta dell'onda, all'avanguardia, da sempre. Eppure, eccolo lì, Cattelan, che alza le spalle e si difende: "Non sono un artista". All'arte c'è arrivato, dice, solo perché gli avevano detto che c'erano viaggi da fare, ragazze da incontrare e che dopo tutto l'arte non era un vero lavoro. Durante uno dei nostri primi incontri, ho buttato lì la questione del suo successo improvviso, e Cattelan ha cominciato a gesticolare, urlare, protestare, mentre mi è apparso decisamente soddisfatto quando ho iniziato a chiamarlo "artista del cazzo" — mi sono inventata qualcosa che potesse calmarlo... Naturalmente è tutta una questione di giochi di ruolo, sfumature, affettazione: non mi ritrovarei qui a scrivere questo testo, se davvero pensassi che Cattelan è un artista del cazzo — e non penso nemmeno che lui ci creda troppo. Soprattutto, non ho mai incontrato nessuno che avesse una bassa stima di lui.

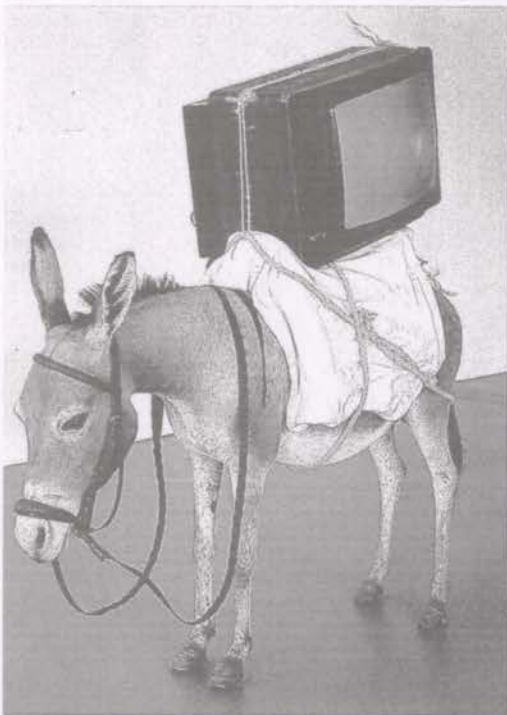
#### CANE MANGIA CANE

Nella cosmologia di Cattelan c'è sempre una qualche circostanza terribile della quale approfittare o un fallimento catastrofico dal quale sfuggire all'ultimo minuto, per l'ennesima volta. Oppure c'è un piano da portare a termine, una mostra da concludere al più presto o un colpo basso da assestare ai danni di qualcuno.

Cattelan mi ha detto che ha cercato di uccidere suo padre. Ho controllato tutte le sue biografie, non c'è traccia di questo ricordo. Immagino sia successo poco prima che Cattelan decidesse di scappare di casa, a diciott'anni, con un sacchetto della spesa pieno delle sue poche cose. Questo l'ho trovato scritto da qualche parte, lo giuro.

A sinistra: Untitled, 2000. Installazione, Project Gallery, CCA, Kitakyushu (Giappone).  
A destra: La rivoluzione siamo noi, 2000. Installazione, Migros Museum, Zurigo.





Vent'anni dopo Cattelan ha trasformato in una forma d'arte la sua predisposizione naturale a radicalizzare le relazioni sociali, il suo talento viscerale per l'antagonismo. Cattelan è un giocoliere, un truffatore, fatto e finito. La sua fama se l'è conquistata violando qualsiasi legge, con qualsiasi mezzo necessario, più o meno audace. Le sue azioni si svolgono sulla linea sottile che divide il lecito dall'illecito, molto spesso i suoi interventi sono semplicemente criminali. Non so quante volte se l'è data a gambe portandosi via le opere di un altro artista o i soldi di un'istituzione. Di tanto in tanto se l'è dovuta vedere anche con la polizia. Ormai, se qualcosa va storto quando Cattelan è in città, non ci vuol molto a dargli la colpa. Lo chiamano "Cattelan style": avete perso l'intero contenuto della vostra galleria? Date un'occhiata alla mostra di Cattelan, magari solo un paio di isolati più in là.

### I'M A LOSER, BABY. SO WHY DON'T YOU KILL ME?

Cattelan è il nemico numero uno di se stesso. Mentire, barare, rubare, fuggire: ecco i suoi impulsi fondamentali, reiterati all'infinito, con regolarità maniacale: Cattelan non ha idee per la sua mostra, e allora se la dà a gambe e lascia solo un cartello sulla porta, "Torno subito". Non ha idee per la sua mostra, e allora se la dà a gambe con una corda di lenzuoli annodati, che penzola da una delle finestre del Castello di Rivara. Da perfetto criminale non farà mai ritorno sul luogo del delitto. Ancora una volta: Cattelan non ha idee per la sua mostra, e allora si presenta alla stazione di polizia più vicina e denuncia il furto di una sua opera invisibile. Non ha idee per la sua mostra, e allora vende il proprio spazio a un'agenzia pubblicitaria che lancia una nuova confezione di profumi. Non ha idee per la sua mostra, e allora si prende i soldi e se ne va in vacanza. Non ha idee e copia un'installazione di John Armleder e Paul-Armand Getty e installa la sua opera accanto a quella degli insigni colleghi. Non ha idee e allora copia di nuovo, questa volta approfittando di Carsten Höller, del quale riproduce perfettamente la mostra, che apre lo stesso giorno e proprio nella galleria accanto. Per non dire poi di quella foto con artisti e amici in costume da bagno che fanno la Ola su una spiaggia dei Caraibi: happening estetico o vacanza tutto compreso? Poco importa, perché alla Biennale dei Caraibi, organizzata da Cattelan e Jens Hoffmann, non deve essere successo molto di più. Oh, certo, c'erano le pubblicità a colori in tutte le riviste più in, i comunicati stampa, il

Dall'alto a sinistra, in senso orario: *A Perfect Day*, 1999. Courtesy Massimo De Carlo, Milano; *Untitled*, 2000. Installazione, Art Expo 2000, Hannover; *La Nona Ora*, 2000. Installazione, Kunsthalle di Basilea; *Courtesy Emmanuel Perrotin*, Parigi; Una domenica a Rivara, 1992. Installazione, Castello di Rivara, Torino; *If a Tree Falls in the Forest and There is No One around It, Does it Make a Sound?*, 1998. Installazione, Gegenwartskunst, Zurigo.

catalogo e naturalmente gli sponsor e i biglietti aerei per tutti quanti. Una biennale con tutti i crismi, ma senza mostra e senza opere d'arte, un piccolo dettaglio sistematicamente omissso nelle pubblicità.

### AAA ARTISTA CERCASI

Allora, Cattelan ha cercato di uccidere suo padre, ma non ce l'ha fatta. Anche se non ho voglia di perdermi nella psicologia di più bassa lega, resta un fatto: da allora Cattelan si è impegnato a mettere a nudo le figure paterne, ad attaccare le autorità. Si è impegnato a deridere, parodiare, infangare, insultare, compromettere, con qualsiasi mezzo necessario, e alla fine si è impegnato anche a perdere, sempre. Tutta la sua opera infatti è pervasa da un senso al contempo tragico e comico. E il fallimento resta la chiave d'accesso principale per penetrare il suo universo. Un senso di fallimento profondo, dal quale è impossibile sfuggire, e che paradossalmente manda avanti il lavoro di Cattelan, lo tiene a galla, lo fa sopravvivere. (Se poi vi chiedete da dove nasca questa contraddizione, beh, ho paura che non ci sia una risposta definitiva). Allora dicevamo, il fallimento, e le figure autoritarie. Cattelan vuol giocare allo Zorro, bene: eccolo lì, a sfidare i suoi mostri, i suoi zombie: il Padre, lo Spirito Santo, il Papa, e Picasso — e poi Georgia O'Keefe e la Mafia, sì, Cattelan ha colpito anche loro. E che altro? I curatori, i galleristi, gli assistenti, i collezionisti, il pubblico, e già sospetto i suoi sentimenti nei confronti dei critici. E, ancora, i musei, le biennali, l'Arte con l'A maiuscola. E le torri d'avorio, le sacre sale del museo, il cubo bianco della galleria, il bel paese... Il Bel Paese? Sì, il bel paese, la madre terra, il paese natio, ma anche il formaggio preferito dagli italiani. L'etichetta del Bel Paese è stata trasformata in un tappeto sulla quale far camminare centinaia di persone, fino a infangarlo, deturparlo, cancellarlo. Il problema con le autorità, il problema con gli zombie e con i mostri è sempre lo stesso: devi continuare a ucciderli, perché risorgono, a volte ritornano, non muoiono mai.

### SENZA RETE

Il fallimento non è una questione da poco. Non c'è niente da ridere. Cattelan sbaglia, fallisce, cade, e si rialza, cerca di fuggire e ogni volta si lascia beccare, con le mani in pasta, colto in flagrante. Sempre così, all'infinito. C'è qualcosa di magico, di misterioso nel suo fallimento: è sempre lì, sotto gli occhi di tutti, tranne che sotto gli occhi di Cattelan, perché lui è già scappato, è già altrove. Chiamiamola pure ansia da prestazione.

Eppure ci deve essere uno stratagemma, un piccolo trucco, un meccanismo di difesa che permette a Cattelan di salvarsi ogni volta. Il segreto è la dispersione del sé: Cattelan scompare eppure è sempre lì, nell'angolo, nascosto o in castigo. Gli animali tassidermizzati non sono altro che un suo alter ego, un Cattelan moltiplicato all'infinito.

Anche quell'elefante: cosa ci fa un elefante nascosto dietro un lenzuolo? Chi vede l'elefante? Cucù, c'è nessuno?

Per non dire poi della sua legione di Mini-Me, un esercito di pupazzi impacciati e demoniaci, che si riproducono a una velocità inarrestabile, come centinaia e centinaia di spermatozoi — ecco, appunto, gli "Stermini", un altro esercito di facce e messaggi, tutti con il volto più o meno distorto di Cattelan, maschere di lattice di un ego debole esploso in mille pezzi. (Mi si conceda un altro excursus: date un'occhiata al brano di Philip Roth che Cattelan ha scelto per la sua monografia della Phaidon: un'altra esplosione, un'altra moltiplicazione.)

Allora dicevamo, Cattelan si moltiplica e fallisce e cosa ottiene in cambio? La gente lo ama. Fallire è diventato per lui l'unico modo per avere successo. Fallendo, denunciando le sue debolezze in pubblico, Cattelan è stato incoronato vincitore, si è conquistato il ruolo di eroe e attivista. È questa la sorpresa più grande, il senso più profondo del suo lavoro: da quando infatti il mondo dell'arte ha imparato ad amare i perdenti? Voglio dire, quel mondo dell'arte che conosciamo tutti, spietato, duro, competitivo? Da quando in qua il mondo dell'arte si è trasformato in un luogo disposto ad accettare il fallimento? A dire il vero, non credo che la trasformazione sia ancora completa: in realtà, Cattelan non agisce solo nel mondo dell'arte, colpisce più a fondo. La sua opera getta le radici nella nostra esperienza quotidiana, nelle paure che proviamo, tutti, ogni giorno: quell'ansia che ci dice che non ce la faremo, che non scavalcheremo quell'ostacolo, non saremo mai all'altezza, questa volta lo sapranno tutti, tutti capiranno che sei davvero un fallito... Ecco, Cattelan ha imparato a estremizzare quest'ansia, l'ha elevata a sistema: fallisce, cade, e ogni volta il pubblico lo aiuta a rialzarsi. Su, Maurizio, fallo ancora, ecco un'altra mostra per te. Ecco altri soldi per te. Ma fallo ancora, Maurizio, quella cosa che sai fare solo tu: qualcosa di stupido, di intelligente, qualcosa per tutti noi, che tutti possano capire.

### UOMO DA MARCIAPIEDE

Cattelan in fondo è una persona qualunque, un uomo della strada, che ha trovato un modo per raccontare una storia. Ma che storia? Una specie di fantasia proletaria: Cattelan non vuole più lavorare, Cattelan vuole avere un sacco di ragazze, Cattelan vuole girare il mondo e avere un sacco di soldi. Vuoi ridere? Vuoi piangere? Le storie di Cattelan sono fatte su misura per te: una ricetta perfetta. Un pizzico di critica contro le istituzioni, un poco di sesso, e un intruglio nel quale si mescolano arte e vita come nella migliore tradizione d'avanguardia. Aggungiate qualche luogo comune, una spruzzata di eroismo, e un fascino un poco retro.

In fondo Cattelan è abbastanza astuto da aver trasformato il suo fallimento in un successo. La sua ansia da prestazione è solo una specie di marchio di fabbrica, solo un modo



per infiltrarsi nel potere: ladro, buffone, artista, pirata, giocoliere, poeta, terrorista, venditore porta a porta, Houdini e super-eroe — odio, super-eroe l'ho buttato lì così, solo per dare un'idea. Nella storia di Cattelan ci sono molte altre storie, molti altri personaggi, una schiera di ruoli da interpretare all'infinito, intercambiabili. Cattelan si lamenta, protesta, fallisce, solo per potersi trasformare in un eroe e alla fine salvare le sorti dell'arte.

#### LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI

Cos'è la sovversione? Cos'è la rivoluzione? Appendere il tuo gallerista al muro, il buon vecchio Massimo De Carlo, con metri e metri di scotch? Oppure costringere un attore a indossare una gigantesca maschera da Picasso per dare il benvenuto ai visitatori del Museum of Modern Art di New York? Picasso trasformato in Mickey Mouse, il MOMA come Disneyland? È questa la rivoluzione? È abbastanza? O è solo una macchina da consenso? Fa paura a qualcuno? Cos'è la rivoluzione? Il Papa, sdraiato sul fianco, su una moquette rosso fiammante, schiacciato da un meteorite precipitato chissà come dal soffitto della Kunsthalle di Basilea? Cos'è la rivoluzione? Un museo vuoto, come al Migros di Zurigo? Cattelan svuota completamente lo spazio, eppure non grida nessuno, nessuno si arrabbia. Tutti passeggiano nello spazio deserto, nudo, niente opere, niente arte, niente di niente (Certo il museo non poteva rinunciare alla funzione sacra del vernissage con il contorno d'obbligo di salatini e stuzzichini e camerieri). Se non fosse che qualche avventuriero corre il rischio di addentarsi nei meandri del museo per scoprire, in fondo in fon-

do, un'altra piccola stanzetta e nell'angolo, sorpresa! Appeso a un attaccapanni ecco di nuovo Cattelan: un altro Mini-Me, un alter ego miniaturizzato, che tiene l'intero museo in ostaggio e al contempo se ne sta in castigo in un angolo. Guardatelo in faccia. Dovevamo aspettarcelo, dovevamo saperlo. Ma niente paura, tutti sono già tornati alle tartine e agli antipasti. Non c'è rivoluzione? Cos'è la rivoluzione?

Forse non c'è più niente di sovversivo, niente che possa ribaltare il nostro mondo. Quelle di Cattelan in fondo sono solo scaramucce, piccole rivoluzioni portatili: Cattelan innesca una miccia, lancia un commento sarcastico, fa una battuta più o meno cretina — e poi si inchina. Vuole davvero fare a pezzi la cattedrale dell'arte? Ma se ci riuscisse, dove andrebbe a nascondersi? Potrebbe davvero tornare all'obitorio dove lavorava vent'anni fa? Cattelan in fondo è solo un uomo che scarica le proprie ansie e le proprie paure in pubblico: un uomo, o un artista, condannato al doppio gioco, che ogni volta riesce a farci credere di averla fatta franca, di essere sfuggito alla sua condanna, nello stesso istante in cui lo cogliamo in flagrante, con le mani in pasta. Quella di Cattelan non è una rivoluzione: è teatro.

#### STRANE STORIE

Cos'è la rivoluzione? L'opposizione al sistema dell'arte è sovversiva? No, è solo un gioco al quale partecipiamo tutti, facendo finta di ignorarne le regole. Allora, volete un vero gesto di insurrezione? Eccolo qui, fatto apposta per voi: un trucco, una magia. Voilà. Un'Audi nuova fiammante dalla quale spunta un albero vecchio di 300 anni. Un'altra gag di Cattelan,

un'immagine impossibile, trasformata in realtà, in tre dimensioni: non c'è trucco, non c'è inganno. Un Tromp l'oeil. È questo il carattere sovversivo dell'opera di Cattelan: Cattelan ci intrappola in una visione, in un'immagine, e ci paralizza, sospesi nell'impossibilità di credere e nella volontà di perderci in un mondo di fantasia ed effetti speciali. Un'Audi con protesi vegetali, il Santo Padre fatto a pezzi, un elefante travestito che gioca a nascondino, un paio di mani in preghiera che spuntano dalla terra... Immagini memorabili, incredibili, e non importa se non vogliono dire niente. "La verità non è là fuori" cerca di spiegarci Cattelan. La verità te la inventi a poco a poco. Non serve sapere la verità, perché la verità non esiste. Prendi il fachimiro della Biennale di Venezia del 1999: nessuno sapeva che cosa fossero quelle mani che spuntavano dalla sabbia. Erano di cera? Non possono essere vere. E di chi sono? È Cattelan, sì, sotto terra. E le storie si moltiplicano, i pettegolezzi rimbalzano. Sì, sì, è Maurizio. No, sono le mani di sua madre — sai Cattelan è un tizio davvero strano. Un fachimiro, sono le mani di un fachimiro? E che cavolo è un Fachimiro? (Un mistico indiano capace di incredibili rituali di sopportazione). E che mani, poi? Io vedo solo sabbia. Tu hai visto qualcosa? Le mani? Ciascuno con una versione privata della propria storia, ciascuno con la sua verità da trasmettere tra un aperitivo e l'altro, tra una conversazione e l'altra: raccontare una storia, giocare, raccontare un'altra storia. E tutti ad aspettarsi da Cattelan un nuovo trucco, qualcosa che ci diverta, che ci distraiga.

Ecco un'altra storia allora: gli animali, miniaturizzati, impagliati, impacchiati, tutti vittime di uno strano dramma umano, troppo umano. Una parata di animali, un'arte che potrebbe facilmente scomparire nel flusso della cultura del

consumo. Animali che stanno bene in galleria, ma che si troverebbero a proprio agio anche in un parco dei divertimenti o in un centro commerciale — che poi a ben vedere non son poi così diversi dalle nostre fiere e dalle nostre mostre blockbuster, sempre più grandi ed entertaining. Che è come dire che l'arte di Cattelan non ha bisogno di essere definita arte: non rivendica il diritto a separarsi da tutto ciò che arte non è. Questa forse è un'altra piccola rivoluzione, così sovversiva da far quasi paura.

## L'INTOCCABILE

Cattelan si definisce un outsider, un pariah, un reietto travestito d'artista, che lotta contro un ruolo che gli è stato imposto suo malgrado. Quello di Cattelan è teatro allo stato puro: un gioco di ruoli che ci costringe in un territorio di scambi simbolici e cambi di scena e di maschera. Cattelan è gentile, modesto, silenzioso, ma quando serve, eccolo trasformarsi in superman: un reietto che gioca a fare il re dell'universo. Condanna a morte il Papa e paralizza un cavallo a mezz'aria, trasforma Picasso in un cartone animato, e un fachiro in una scultura... Ma, al contempo, con tutte le sue ansie, le sue fobie, le sue paure e fantasie, Cattelan continua a interpretare il ruolo dell'uomo comune: nella sua opera si mescolano autobiografia e una certa spontaneità bislacca che aggiunge un tocco di credibilità al suo personaggio. Intrappolato in un psicodramma disegnato a tavolino, Cattelan accompagna gli spettatori nell'intreccio di relazioni sociali che compongono il suo processo creativo. E prima ancora di accorgercene, eccoci immersi in un mondo di finzione, nel canovaccio scritto da un eroe a dimensione naturale. (Quando Cattelan è in vena di confidenze, ti sembra davvero di sentire la sua tristezza, la sua sofferenza, la sua nostalgia e agonia. Ma forse anche questo è un trucco, giusto per conferire un tocco di realismo alla sua arte).

In altre parole, Cattelan è il nostro avatar, un nostro alter ego, umano e vulnerabile, che trasforma il gioco dell'arte in un'imitazione perfetta della vita reale, uno spettacolo realistico fondato su strutture narrative ed emotive accuratamente costruite e manipolate.

Altri leggono nell'opera di Cattelan un confronto continuo contro le istituzioni e le regole del mondo dell'arte. E questa visione è intrinsecamente associata all'idea che l'arte contemporanea debba essere salvata, e che — implicitamente — Cattelan sia l'uomo giusto al posto giusto, l'unico che possa salvarci. Una visione così stereotipata da sfiorare il folklorismo: signori e signore, ecco il nostro eroe che batte il sistema, libera l'arte e noi piccoli umani indifesi potremo finalmente crescere in santa pace e in prosperità.

Ecco un'altra interpretazione che mi sta forse più a cuore, perché spinge ancora più in là la sovrapposizione tra arte e vita, il gioco dei generi e dei ruoli: Cattelan è un attore, o forse un regista, che dispiega drammi umani e interpreta i ruoli iscritti nella propria opera. I suoi personaggi, i suoi alter ego, le sue immagini tracciano una serie di percorsi narrativi nei qua-

li gli spettatori si perdono e si ritrovano, all'infinito, in un gioco di specchi senza fine. In altre parole, Cattelan si è inventato un personaggio, si è trasformato in un personaggio, al quale ha affiancato una miriade di comparse e comprimari, tutti costretti a interpretare se stessi: il fachiro, gli artisti invitati alla Sesta Biennale dei Caraibi, gli sponsor e i collezionisti, i membri insigni del pubblico, i suoi galleristi sottoposti ai rituali più spietati (anche se, devo dire, finora Marian Goodman l'ha fatta franca, no?).

## FRATEL CONIGLIETTO

Ecco quindi un'altra storia: un esercito di attori e personaggi impegnati a interpretare se stessi, e al contempo costretti a piegare il proprio ruolo a compiti inattesi, in un continuo sconfinamento tra il sé e l'altro. Nel teatro di Cattelan, ogni cosa è costretta a essere se stessa e a trasformarsi nel suo opposto, allo stesso tempo, nello stesso istante. Un albero che è allo stesso tempo morto e vivo, un gallerista che si trasforma in una caricatura di se stesso, in un coniglio e in un fallo. Personaggi reali, tempo reale, drammi reali, eventi reali, e un vero senso di generosità, che spesso però si traduce in parassitismo, il reale tradotto nel suo opposto. Sì, perché l'arte non riflette mai davvero il reale, lo distorce, lo trasforma: la traduzione non è mai letterale. Tutto è identico e tutto è diverso. E allora ecco un'altra storia. Ripartire da noi due. Abbiamo giocato a questo gioco migliaia di volte. Cosa c'è di personale? Il personale è uno spazio che abitiamo collettivamente. Allora, ci riprovo, ecco un'altra storia. Eccoci, di nuovo, tutti insieme ora, ciascuno preso dal suo ruolo, ciascuno trasformato in una metafora dell'arte e della sua storia, inarrestabile. È una storia semplice, con una struttura che ha il gusto del già visto, eppure ogni opera di Cattelan ha la capacità di soddisfare un nostro bisogno innato: il nostro desiderio che da sempre ci impone di immaginare ed esprimere il mondo in termini narrativi. Cattelan non è solo un attore, un regista, un cantastorie: la sua forza risiede nella creazione di un'esperienza reale, immediata, che trasforma la narrazione in un territorio di incontro e scontro, uno spazio di condivisione nel quale mescolare altri racconti e altre esperienze. E c'è ancora chi crede che l'arte non possa cambiare il mondo.

(Traduzione dall'inglese di Massimiliano Gioni)

Jan Avgikos è critica d'arte. Vive e lavora a New York.

**Maurizio Cattelan** è nato a Padova nel 1960. Vive e lavora a Milano e a New York. Principali mostre personali: 1995: Emmanuel Perrotin, Parigi; 1996: Laure Genillard, Londra; Massimo De Carlo, Milano; 1997: Castello di Rivoli, Torino; Le Consortium, Digione; Secession, Vienna; Massimo Minini, Brescia; 1998: MoMA, New York; 1999: Kunsthalle, Basilea; Anthony d'Offay, Londra; Massimo De Carlo, Milano; 2000: Project Gallery, CCA, Kitakyushu (Giappone); Migros Museum, Zurigo; Artpace, San Antonio (Texas); Centre Georges Pompidou, Parigi; Marian Goodman, New York; 2001: Fargfabriken, (Svezia). Principali mostre collettive: 1995: Kwangju Biennale, Kwangju (Corea del Sud); Aperto Italia 95, Trevi Flash Art Museum, Trevi (PG); 1996: Le Magasin, Grenoble, (Francia); L'Ameus Corps, Musée d'Art Contemporain,



Untitled (Gerhard), 1999; Fachiro, 1999. Immagine della performance alla XVIII Biennale di Venezia. Foto Graziano Arici; Spermini, 1997. Lattice dipinto. Courtesy Massimo Minini, Brescia.

Pagina a fianco: Blown Away, VI Biennale dei Caraibi, 1999.

Marsiglia; Crap Shoot, De Appel, Amsterdam; 1997: Artificial, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona; Wounds, Moderna Museet, Stoccolma; Manifesta 2, Lussemburgo; VI Biennale di Istanbul; Skulpture Project, Münster; Made in Italy, CAC, Ginevra/ICA, Londra; Trace, Site Santa Fe (New Mexico); XLVII Biennale di Venezia; 1999: Apocalypse Royal Academy, Londra; Age of Influence, MCA, Chicago; Over the Edge, Ghent, (Belgio); V Biennale di Lione (Francia); La Ville, le Jardin, la Memoire, Villa Medici, Roma; Abracadabra, Tate Gallery, Londra; XLVIII Biennale di Venezia; La Casa, il Corpo, il Cuore, Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Melbourne Biennial (Australia); 2001-00: Home is where the Art is, Museum van Loon, Amsterdam; Let's Enertain, Walker Art Center, Minneapolis; Museo Rufino Tamayo, Città del Messico; Miami Art Museum, Miami (Florida).

THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS / DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN

SFR. 43.- / DM 49.- / US\$ 32

INSERT ANDREAS ZÜST EDITIONS FOR PARKETT

ISBN 3-907582-09-8 [www.parkettart.com](http://www.parkettart.com)

# PARKETT

NO. 59 • 2000

Maurizio  
Cattelan  
Yayoi  
Kusama  
Kara  
Walker



NICOLAS BOURRIAUD

# A Grammar of Visual Delinquency

It is quite a bit easier to situate the work of Maurizio Cattelan in his time than to articulate verbally the logic governing his figures in as much as this elusive artist proceeds by successive effects of captivation. Faced with each new apparition, one is always tempted to say: "No, it's not possible. He can't exhibit that, what audacity..." Cattelan's laugh is vast, and the perpetual upping of the ante within his comic mechanism ends up creating a kind of screen around his work, discouraging analysis and leaving one flabbergasted. What audacity!

## Zorro (on Sound Effects as Method)

UNTITLED (1993), acrylic on canvas, 80 x 100 cm. The canvas is slashed in three places, creating the Z of Zorro in the style of Lucio Fontana. In this way

---

NICOLAS BOURRIAUD is an art critic and curator based in Paris. He is the co-director of the Palais de Tokyo, a Parisian kunsthalle which will open in 2001. His essay "Relational Aesthetics" will be published in English this fall.

Maurizio Cattelan establishes his character as the masked avenger who has sworn to shed light on the human comedy, through the filter of the art system. In this apparently very simple work, at once minimal and immediately accessible, one finds all the rhetorical figures that make up his work: the caricatured misappropriation of works of the past; the moralizing fable; and above all, that insolent manner of breaking and entering into our value system, which is the main feature of his style. But this unique work also features the moral position informing all of Cattelan's work: that of taking forms literally. What is initially striking about UNTITLED (1993) is of course its caricature of the series of *Concetti spaziali* made by Fontana in the fifties. The laceration of a canvas, for Fontana, was a symbolic gesture. Cattelan, on the other hand, shows us this act in its more current sense, as the use of a weapon and the gesture of a comic traitor. Going by the letter, not the spirit, each of his works reduces the spirit of art to the letter of social comedy, and tells a story of demystification punctuated with sardonic laughter and progressing by a succession of spoofs and gags.

Page / Seite 32:

MAURIZIO CATTELAN, NOT AFRAID  
OF LOVE, 2000, detail, polyester styrene resin,  
paint, fabric, 81 x 123 x 54" /  
KEINE ANGST VOR DER LIEBE, Polystyrol,  
Farbe, Stoff, 205,7 x 312,4 x 137,3 cm.  
(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1986,  
acrylic on canvas, 40 x 29½" / OHNE  
TITEL, Acryl auf Leinwand, 101,5 x 75 cm.  
(PHOTO: PEGGY LÉBOUF)

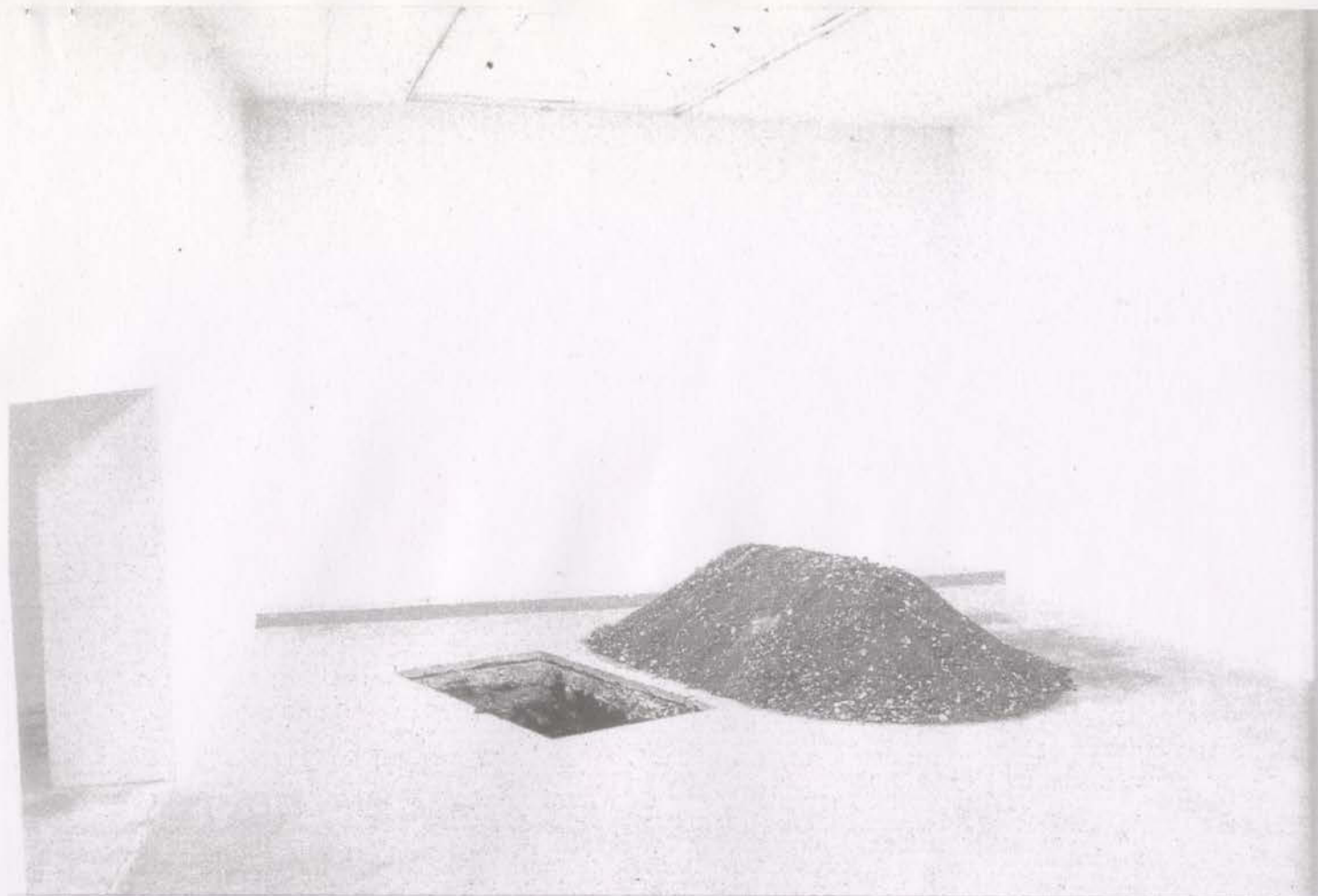


Fontana's gesture, which is vertical, opens onto the infinity of space, onto that modernistic optimism that imagined a beyond behind the canvas, a sublime realm within our reach. Its re-enactment (in zigzags) by Cattelan takes Fontana to ridiculous extremes by identifying him with a more or less contemporary Walt Disney TV series. The zigzag is the movement most used in Cattelan's oeuvre: It is comical in essence, Chaplinesque, and corresponds to a wandering among things. The slalom-artist makes feints, his wavering motion provokes laughter, but he encircles forms and lightly brushes against them even while relegating them to the status of accessories and decor. UNTITLED (1993) is an entirely programmatic work, in terms of form as well method: The zigzag is Cattelan's trademark. If one considers the numerous "remakes" he has done, one notices that they all share a similar method: The formal structure seems familiar, but gradually and insidiously new layers of meaning radically upset our perceptions. Maurizio Cattelan's forms always present us with familiar elements accompanied, in an offstage voice, by cruel or sarcastic anecdotes.

In Jacques Tati's *Mon Oncle*, a man sees a concierge plucking a chicken. He then imitates the bird's clucking, startling the poor woman into thinking that the animal has come back to life. Most of Cattelan's works produce a similar effect, such as when he "sound-effects" the voice of Zorro onto a Fontana, or when one hears the Red Brigades while standing before a work that recalls Smithson or Kounellis, or when one thinks of a grave when looking at a hole in the style of the earthworks of the sixties. This is a THX version of conceptual art, remastered by a perverse sound engineer...<sup>1)</sup>

## The Bad Student

When he installed a living donkey in a New York gallery under a crystal chandelier, Cattelan was indirectly alluding to the twelve horses exhibited by Jannis Kounellis at the Attico gallery in Rome in 1969. But the work's title, WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK. DO NOT TOUCH, DO NOT FEED, NO SMOKING, NO PHOTOGRAPHS, NO DOGS, THANK YOU (1993), radically reversed the work's meaning, stripping it of



historicity and vitalist symbolism and directing it towards the system of representation, in the most spectacular sense of the term: that is, what we see is a burlesque spectacle under heavy surveillance, the outer boundaries of which are entirely judicial. The living animal is not presented as beautiful or new, but as a proposition at once dangerous to the public and prodigiously problematic for the gallerist. The reference to Kounellis is not gratuitous, since it is so clearly apparent that Arte Povera constitutes the principal formal matrix of Maurizio Cattelan's work, as far as concerns the composition of his images and the placement of ready-made elements in space. The fact is that he rarely uses mass-produced or high-tech objects, as his formal register involves more natural elements (Kounellis, Penone) and anthropomorphic

elements (Paolini, Boetti). This is not, however, a question of influences, much less an homage to Arte Povera, but instead a kind of linguistic "hard drive," a rather discrete one in fact, which reflects his Italian visual education.

In 1968, Pier Paolo Calzolari mounted *UNTITLED (MALINA)*, an installation in which he presented an albino dog chained to a wall in an environment that featured a pile of dirt and blocks of ice. Again one is reminded of Cattelan's menagerie, with its horses, donkeys, dogs, ostriches, pigeons and squirrels. Except that these animals symbolize nothing, referring to no transcendent meaning, but are content to embody types, characters and situations. The symbolic universe created by Arte Povera or Joseph Beuys disintegrates in Cattelan under the pressure of an "evil

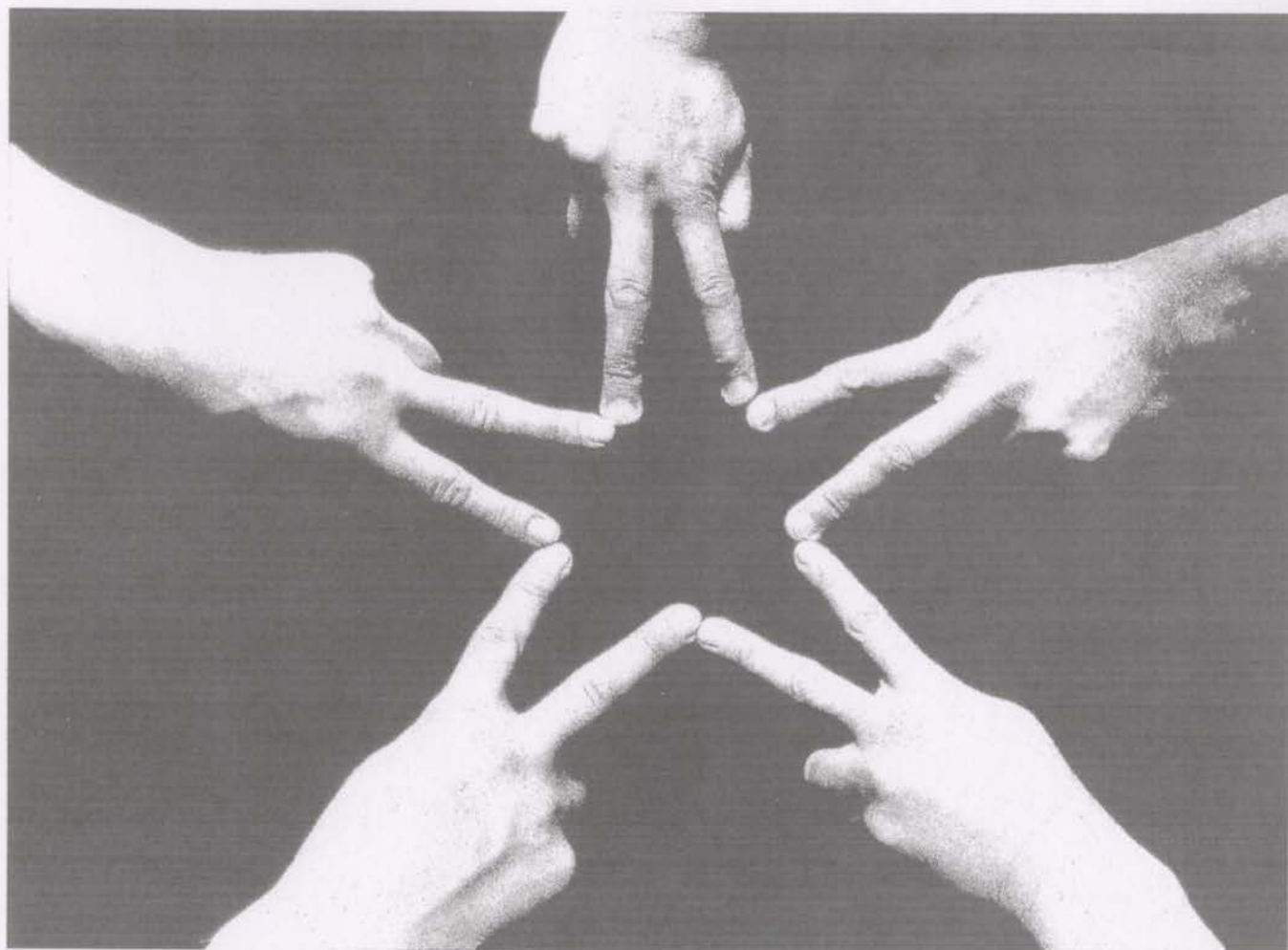
Maurizio Cattelan

spirit" unleashed and forever undermining forms through contradiction and violently resisting all positive meaning.

This manner of turning modernist forms against the ideology to which they were born (against the modernist ideologies of emancipation, against the sublime), and also against the art milieu and its beliefs, attests more to the ferocity of Cattelan's caricatures than to any supposed cynicism. Some of his exhibitions, at first glance, might call to mind a Michael Asher or a Jon Knight in as much as they lay bare the economic and social structures of the art system by focusing on the gallerist or the exhibition space. Quickly, however, the conceptual reference gives way to another more diffuse impression, that of

MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1997, ditch, earth, installation at Le Consortium, Dijon, France, 79 x 39½ x 59" / OHNE TITEL, Grube, Erde, 200 x 100 x 150 cm. (PHOTO: MORIN)

MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1996, black-and-white photograph, 19 1/16 x 23 7/8" / OHNE TITEL, Schwarzweissphoto, 50 x 60 cm. (PHOTO: ARMIN LINKE)



a real personalization of criticism, harking back to the form of the fable—as we shall later see—but also to a real will to undermine. Thus in 1993, Cattelan created a piece that took up the entire space of the Massimo De Carlo gallery in Milan and was only visible from the display window outside. Having explained his idea in an interview, the artist concluded by asserting: “I also wanted to see Massimo De Carlo outside the gallery for a month.”

The wickedness of the eternal neer-do-well slouching at the back of the classroom.

One has the impression that Cattelan considers his formal repertoire to be an assortment of homework assignments and figures, in a kind of school program that the artist/class-clown takes great relish in turning into gags. One of his earliest important pieces, EDIZIONI DELL'OBBLIGO (Editions of Obligation, 1991) was made up of primary-school textbooks whose covers and titles had been modified by children in a kind of derisory revenge against all school programs. As for the cloth and fabric of Arte Povera and the anti-form of the sixties, these helped him... to flee the Castello di Rivara in 1992, when he was participating in his first important group show there: “I enjoyed watching what the other artists were doing, how they reacted to the situation. That work was not only metaphorical, it was also a tool: The night before the opening I let myself down from the window and ran away.” The work presented was none other than a makeshift ladder made of sheets knotted together and hanging down the facade of the exhibition building.

Following the same principle, Cattelan, at “Manifesta II” in Luxembourg in 1998, exhibited an olive tree planted in a huge quadrilateral of earth. A hurried visitor might have taken it for a remake of Beuys or Penone; but in the end this vegetable element in no way participated in the meaning of the work, which was articulated around the offensive syntax developed by the artist, touching with his finger the physical and ideological boundaries of individuals and communities, testing the limits and patience of institutions.

Felix Gonzalez-Torres used an historicized formal repertoire (minimal art, anti-form) to reveal ideological underpinnings and establish a new alphabet for

combating sexual norms. Cattelan, for his part, directs the forms he manipulates towards conflict and comedy; through works of the most embarrassing, constraining and cumbersome sort he seeks conflicts with the administrators of the art system. The comedy he brings to light underscores the power relationships of this system, by means of narrative grids that divert the history of recent art in a burlesque direction. In a word, his conduct as an artist consists of orienting the forms he manipulates towards delinquency.

MAURIZIO CATTELAN. -76 400 000, 1992.

broken safe, detail / geknackter Safe.

(PHOTO: MAROSSI)



## Appropriation as Burglary

-76 400 000 (1992): Cattelan combs the classifieds in search of safes belonging to burglarized institutions or individuals, then he exhibits these damaged safes such as he found them.

Thus, does the most emblematic of readymade objects in Cattelan's oeuvre make, once again, artistic gesture in the most literal sense possible? Appropriation, in Cattelan's work, becomes burglary. In other words, the Italian artist again translates the rhetori-

Maurizio Cattelan

MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1998, olive tree, earth, water, wood, metal, plastic, installation, Casino de Luxemburg, "Manifesta 2," 26 1/4 x 16 1/2 x 16 1/2 ft / OHNE TITEL, Olivenbaum, Erde, Wasser, Holz, Metall, Plastikfolie, 800 x 500 x 500 cm. (PHOTO: ROMAN MENSING)



cal figures of modernity into the language of social violence. In fact, on the occasion of an exhibition in Amsterdam in 1996, Cattelan organized an actual break-in of the private gallery located opposite the Appel Foundation, exhibiting in the latter the products of his theft (*ANOTHER FUCKING READYMADE*, 1996)... To take another example, in *LULLABY* (1994), made up of two little piles, more or less rectangular in shape, of sacks of demolition rubble, wrapped in a sheet of transparent plastic, each of the two piles is set on top of a construction pallet. The

material came from three edifices damaged by bomb attacks that bore the mark of the mafia: the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, the Uffizi in Florence and a church in Rome. In a formal sense, *LULLABY* evokes Robert Smithson's "Nonsites," Kounellis's sacks of coal and the crude appearance of most Arte Povera, or, closer to us, Dan Peterman. But that all changes once we learn that this debris comes from the bombing of Italian institutions. Then one asks oneself other questions; one becomes a voyeur. The spectacle has won.

Pierre Joseph, in the catalogue to the "No Man's Time" exhibition (1991), enumerates the things one can do in an art institution today:

*One can steal candies. Crush people with steel plates. (...) Spurt blood on the walls. Write graffiti, ride one's bicycle or skateboard in a public building without being arrested. Wear basketball shoes or come on horseback. One can make holes in the wall, or cracks or trenches in the floor. Burn tiles. Fire a machine gun. (...) Shoot at airplanes. Spy on the planet. Paint everything blue. Take up the whole space. Steal images and music. Work on Sunday. Keeping all of this in mind, one might think we are being offered places for simulating freedom and virtual experiences.*

Maurizio Cattelan evolves in these border areas. Often drawing inspiration from past actions and classic works from the avant-garde repertoire, he strives to push them outside the law. For most of his shows, he tries the patience, the financial means and ethical mettle of his hosts. What could be more mischievous, for example, than to list the defeats of the British national soccer team on a kind of war memorial, for an exhibition in Great Britain?

## Fables in THX Sound

This delinquent attitude does not, however, imply an absence of morals, quite the contrary. However much Cattelan may remove the bones from modernist forms and reconstitute them in the form of skeletons, as with the animals in *LOVE LASTS FOREVER* (1997), his formal universe is no less strongly marked by the classic form of the fable. This latter work, along with its counterpart, *LOVE SAVES LIFE*, indeed possesses all the technical characteristics of the fable: sharp opposition between two principles (love/flesh, love's end/skeleton); a clearly moralistic title; and an enactment of animal characters. Like Aesop or Jean de La Fontaine, Cattelan the fabulist uses animal imagery to denounce the failings of the human comedy and provoke laughter at people's ex-

pense. How does he explain the figure of the donkey at the New York show in 1994?

"My first idea was too expensive. My second idea was not possible to realize. So I felt like a donkey."

The work is recounted like a fable, with the clarity of a proverb and a punch line that justifies the meaning. The artist is the donkey who backpedals when asked to step forward, the stubborn, somewhat stupid animal that rejects authority, even if he must perform the thankless task of bearing the onus of art history. But he may also become a pet dog for group exhibitions (*CHEAP TO FEED*, 1998, stuffed animal) or a pigeon threatening the visitors at the Venice Biennale from its perch (*TOURISTS*, 1997, stuffed pigeons). Or the ostrich that refuses to look at the world around him, sticking his head in the ground (*UNTITLED*, 1997, stuffed ostrich).

This purified narrative mode, refined to its simplest expression, is fable itself, the preeminent tool of moralists. As in La Bruyère's *Caractères*, Cattelan classifies and caricatures his relationships as so many human types: thus two of his gallerists become a pair of lions (*TARZAN & JANE*, 1993) and a third had to carry on his shoulders the crushing image of his former patroness. Similarly, in 1993, he compelled his Parisian gallerist, Emmanuel Perrotin, to wear for the duration of the show a grotesque rabbit/pink phallus costume, which of course corresponded to a personal judgement of his lifestyle...

Cattelan takes aim at the system only through specific individuals: His field of intervention is relational, never abstract, and always disturbing to those who invite him and to the art establishment in general. It is this strategy of personalization, and the explosive charge detonated by his burlesque re-reading of the history of forms, that makes Cattelan's art, in the wake of Tati, one of the great comic works of our age.

(Übersetzung: Stephen Sartarelli)

1) THX: Cinema sound technique.

# A Sociology Without Truth

ALISON M. GINGERAS

*...the truth is not out there. It's just the moment that you claim something as your own. This is my truth; that is yours. Besides if we use other materials, you will still have the opportunity to observe how I work and I will have the opportunity to learn more about other people.*

*Comedians manipulate and make fun of reality, whereas I actually think that reality is far more provocative than my art.* — Maurizio Cattelan<sup>1)</sup>

There are two positions that one can take when considering the reception of the slippery work (and equally hard to grasp persona) of Maurizio Cattelan. The first and most generous of these calls Cattelan a clown, whose carefully orchestrated self-effacement and off-excessive humor offers a melancholic reflection on a sick society. Acutely narrativized both in terms of art-historical tradition and cultural specificity, this account sandwiches the artist between the neo-avant-garde pranks of Piero Manzoni and the

---

ALISON M. GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

tragicomic figures of Italian cinema, Federico Fellini and Roberto Benigni. In this reading, court-jester buffoonery is an excusable form of provocation because it can offer "an inverted and ironic mirror for contemporary culture."<sup>2)</sup>

A second, less-forgiving account offers a portrait of Cattelan as a pure cynic whose opportunistic provocations cruelly transform the art world into the butt of his artistic gestures. This position also has a long tradition in postwar art criticism concerned with historical "legitimacy"—uniting under one lineage the fraudulence of Yves Klein's claim to have invented the monochrome, Martin Kippenberger's belligerent and drunken follies, and the art world's

favorite iceman, Jeff Koons. United by accusations of a-criticality, lack of political engagement, and anti-humanism, this cast of characters all too effectively disturbs claims to any notion of truth in artistic practice.

Chronicling an artist's reception can reveal more about his or her sensibility than a straight reading or interpretation of a given work. In the case of Cattelan, these two poles of reception have played themselves out in the literature about his recent project, the Sixth Caribbean Biennial. From November 10 through November 17, 1999, Cattelan, in collaboration with independent curator Jens Hoffmann, invited ten diverse and high profile artists from the international circuit to St. Kitts Island in the British West Indies for a free vacation.

All of the rules of the game were duly followed: Press releases were distributed; full-page color advertisements were placed in all the right periodicals; invitations were sent; reservations booked; limousines reserved; and rumors generated grist for the mill. Total status quo. The only unpredictable element was the weather. Hurricane Lenny kept this motley crew on the island several days longer than planned, adding an element of chance to the mix.

As must have been expected by the organizers, a delegation of critics arrived from *Artforum* and *Frieze* to cover the affair. Jenny Liu offered her scathing report in the pages of *Frieze*, weaving together the figures of clown and cynic in her account of Cattelan with pure rhetorical vitriol. The absence of exhibited art, or any public discourse from the artists, provoked Liu to attack. She writes,

*There's something so sad about so cynical and ambivalent a gesture as the Caribbean Biennial: one would think that a critique of one's own practices would be ethical, even idealistic. Here the humor was both a performance of aggression and a weapon of despair, another cheerless rehearsal of irony and parody.<sup>3)</sup>*

Where is the institutional critique, they wondered? The main motivation for the Caribbean Biennial was to provide the artists with a paid vacation. Period. That fact was never hidden from the public, but openly promulgated.<sup>4)</sup> The only possible "critical" statement was a purposefully obvious and thinly veiled pretext for the show. It pointed to the

banality of phenomena that have been thoroughly dissected: the over-saturation of international art calendars with biennial and triennial exhibitions (over forty at last count).

In one way, such accusations are an integral part of the Cattelan plan: They are frequently rendered and totally anticipated and could be easily dismissed by dwelling upon the naiveté and over-simplification behind them. Consider Cattelan's established track record of "escapism" from the traditional exhibition space. A few examples: *UNA DOMENICA A RIVARA* (1992), knotted bed sheets were hung out of a gallery window; *OBLMOV FOUNDATION* (1992), Cattelan collected \$10,000 from one hundred people to be given to an artist who would agree to abstain from exhibiting his/her work for one year, when the selected recipients refused to accept the grant, Cattelan took the money and ran—to New York; *LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE* (1993), selling his exhibition space at the Venice Biennale to an ad agency. How could anyone expect a "straightforward" biennial or some version of institutional critique? What values (criticality, legitimacy) underlie Liu's disappointment and disgust?

Despite the venom of Liu's words, her review might accidentally offer another way into breaking down this dismissive dichotomy of clown/cynic that runs through Cattelan's reception. Instead of a "hostile takeover of the art world within" as Liu suggests a few lines earlier, her review concedes that Cattelan sets up his biennial as a "framing device." Creating a semi-private *mise-en-scène* of the art world's players and structures, the organization of this event might be considered a form of *fieldwork*. Following the logic of a sociologist, Cattelan creates and applies such institutional or situational frames (in this case, a biennial) to observe and subsequently display the microcosm of the art world.

From the Caribbean Biennial to his giant headed Picasso-as-theme-park-mascot at the entrance of the MoMA and his unrealized, fake neo-Nazi rally in Sonsbeek, Germany, Cattelan's many provocative art-as-event works may be seen as the artistic inheritors of the pioneering sociologist Erving Goffman. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman developed an extended metaphor, likening theatri-

cal performance to the playing out of social roles in quotidian structures and activities. In conversation, the artist has esteemed one of the most salient sociological points of the Caribbean Biennial: each artist never "broke character," even if they were thousands of miles from any gallery. This fascination for behavior as dictated by social structure and context supplies the primary source for Cattelan's enterprise. Everyday life itself becomes the real *agent provocateur*.

Yet there is one main difference between what motivates Goffman's and Cattelan's "sociological" fieldwork. Cattelan has stated, "I'm always borrowing pieces—crumbs really—of everyday reality." Critics can not locate critique in Cattelan's practice because there is no search for truth or claims for legitimacy that underlie his actions. If Cattelan's work is understood as a framing of the "crumbs" of everyday reality—the relentless reinforcement of the theatrical roles assigned to him and the actors who surround him—any type of judgment is absent from his sociological set-ups. Like Kippenberger, Klein, and Koons before him, Cattelan disavows the role of the artist as guardian of the Enlightenment ideals of moral rationality, historical consciousness, and truth. Instead, his *sociology-sans-truth* sets into motion a much more disruptive scenario. In lieu of a superficial rehearsal of institutional critique, where prescriptive and ultimately stable interpretations of the world are given, Cattelan points towards the flux of values that motivate the everyday performance of the self.

1) Interview with Nancy Spector, in: Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, *Maurizio Cattelan* (London: Phaidon Press Limited, 2000), pp. 9, 17.

2) *Ibid.*, p. 17.

3) Jenny Liu, "Trouble in Paradise" in: *Frieze* (London), No. 51 (March/April 2000), pp. 52–53.

4) Cattelan readily admits that the biennial was conceived as a paid vacation in interviews with Nancy Spector (*op. cit.*), and Massimiliano Gioni with Jens Hoffmann, "Blown Away—Blown to Pieces" in: *Material*, No. 2 (Zurich: Migros Museum, 1999). Yet in a recent e-mail to the author in regard to Liu's statements, he admits that it was "everything and nothing, in a way. Jenny Liu was right, too (and she wasn't right at all), it was non-ethical, not idealistic; it was aggression and irony and despair and parody. And it was a paid vacation."

MAURIZIO CATTELAN, SPERMINI / LITTLE SPERMS, 1997, latex, paini, 500 parts, 4 x 5 7/8 x 4" each; installation at Massimo Minini Gallery, Brescia, Italy / KLEINE SPERMIEN, Latex, Farbe, 500 Elemente zu 10 x 15 x 10 cm.

(PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)



# Every Artist Can Be a Man The Silence of Beuys Is Understandable

FRANCESCO BONAMI

*I do not want any more esthetic art work, I am making myself a fetish.*

— Ewald Matare<sup>1)</sup>

*Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed... Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives—categories of class, gender, ethnicity, religion, sexual orientation, and so on.<sup>2)</sup>*

## *Short Frequency*

Dir. Ludo Peters, 2000, PG 13, 476 mins.

*Short Frequency* opens in the fall of 1943, as maverick dive-bomber Joseph Beuys once again risks his life on a death-defying call, but his plane is hit by anti-aircraft gunfire. He succeeds in bringing his plane behind Italian lines only to have the altimeter fail during a sudden and unseasonable snowstorm. His plane can no longer function properly, and it crashes behind the Scrovegni chapel in Padua. A young nurse discovers Joseph Beuys unconscious in the middle of total civilization. She cares for him for about eight days. When he awakens, they make love. An extraordinary solar flare has been lighting up the Padua night sky for weeks. A

German search commando finds Beuys and transports him to a military hospital. After nine months, the nurse gives birth to a boy called Maurizio Cattelan. Then the film jumps ahead—to the same date in 1999, when a similar celestial phenomenon is taking place—to meet the adult Maurizio, an unhappy artist whose father died of rabies after having been bitten by a wild coyote. Maurizio discovers Beuys's old cordless phone (not a cellular phone, just a cordless one) and, presumably due to the quirky solar activity, manages to contact his father in 1943. Maurizio's warning saves Beuys from sex with his mother and from the rabid coyote, but their communication alters other events as well. The film ends with a surreal conversation between four friends: Beuys (Robert Duvall), Janis Kounellis (Richard Dreyfuss), Anselm Kiefer (Maximilian Schell), and Cattelan (John Turturro). Don't bother thinking about *Short Frequency's* rickety logic. Doing so will only give you less time to enjoy this big hearted, low-tech, and exceptionally rousing yarn. (See Index for venues.)—BB

I adapted this review from an original of the film *Short Frequency* as a pretext for formulating some questions about the idea of destiny in contemporary art and how cutting and pasting different stories, ideas, and works of art could eventually lead to a new kind of individual—and maybe to a new kind of artist and a new race of fetishes.

Icons make history, but what if these icons could, for some kind of "short frequency," be changed?

If Jesus had been hanged instead of crucified, what would have happened to the entire symbolism of Christianity? If Warhol had had short dark hair, what would have happened to the surface of his personality, his diaries, and his semiological impact? If Beuys had not worn a felt hat, a fishing jacket, and a fur coat, what influence would his overwhelming visual personality have had on the arts of his time? If Maurizio Cattelan had a smaller nose, what would have happened to most of his multiple self-portraits, which have made him the last of the contemporary icons, the mask of visual arts? Some art succeeds because of the collective memory produced by the strong feature of an artist. Buster Keaton's art collapsed when sound invaded moviemaking, yet after a

period of decline, his image survived and was propelled into a new career in the world of television: While few remember his seminal silent masterpieces, his face remains a work of art. In an unlikely collective amnesia, the art world will always remember Warhol's synthetic face, Beuys's preacher persona, and Cattelan's foolish gaze. Their paintings, their installations, and their sculptural pranks will not save them from oblivion, but their respective bodies will. The moment when the body of an artist becomes the logo of his or her art is the only moment when art gets close to the movie industry. We don't have the story of a boxer, the story of a priest, the story of a cop, the story of a taxi driver. But you have the story of Robert De Niro as a boxer, a priest, a cop or a taxi driver. Cattelan carries on himself all of his iconography: You see him and you can fast-forward his entire production. Likewise, Beuys's figure drags into our minds masses of felt, fat, butter, oaks, and stones. For these artists, their image is superimposed on their objects and their actions. In the case of Warhol his persona was a model for two-dimensional experiences very much related to the art world and to entertainment. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst, and Michael Jackson followed his path. Beuys and Cattelan answer more to a call that comes from spiritual sources. They are very much rooted in the tradi-

FRANCESCO BONAMI is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.



MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 2000, car installation at the Expo Hannover / OHNE TITEL. (PHOTO: ROMAN MENSING)

tion of European saints and pilgrims. For them, art is a coded language that allows for communication with different species: Their audience is more like St. Francis's birds than Studio 54's paparazzi. Yet never have two artists been more dissimilar from each other—one a shaman and the other a street actor and, like these characters, both sharing a fantastic amount of hypocrisy. They fight, at different levels, the formal narrative of contemporary art, and yet over and over again they are able to create sculptural visions. Their ability is in transforming revolutionary and iconoclastic energy into pure art works, while

avoiding any questions of integrity: *If the birds don't get it we'll talk to dead hares or stuffed dogs.* For different reasons, they belong to the same category (never named before)—“Sculptors of Identification.” We identify with Beuys at a cathartic, more abstract level, while with Cattelan, we identify at a sympathetic level: We feel solidarity with the suffering personality. The viewer identifies with the religious aura of Beuys's vitrines, something spiritually and formally perfect that contains all of the energy dispersed in real time. Beuys used the object to create meaning around his hat, his fishing vest, and his coat. If we

look at Cattelan's Picasso head (UNTITLED, 1999), we are admiring the contemporary editing of art history and entertainment, a story and history cut and pasted together, to be manifested in a sculpture. Still looking at the goofy Picasso, we also identify with Cattelan as a street actor, nomadic entrepreneur, con artist. By the time we realize that both Beuys and Cattelan stole our money, they are already out of the country, and we are angry but transformed at a spiritual level, enlightened by a successful trick. We know that rabbits cannot be transformed into napkins, but we like to see it happening. Nobody really counted Beuys's oaks and stones, and there is no reason to doubt that there were in fact seven thousand. But who really cared after he declared such a monumental effort? Nobody searched for the woman's body in the Münster lake where Cattelan dumped her one evening. We know that Daniel Buren witnessed the disposal of the body, but at the end of the day who cares about the truth? For the entire day we kept looking for her, happy to indulge in the idea of having incurred another of Cattelan's jokes. We like to be the chosen ones from the audience, looking like a fool when the magician pulls out the dove from our pocket. Beuys was not joking: He was—like his hare—deadly serious. He did not perform tricks but rituals. His animals were transmitters of energy, not entropic tools for entertainment. But Cattelan is allowed to joke about Beuys because people joke about Jesus and Moses. He is allowed to exploit the animal's energy, because the transmitter is the viewer's laugh. What would have happened if Groucho Marx had been one of the apostles? Do we know if jokes were allowed at the Last Supper? Did Beuys ever joke? Maybe he did all the time and Cattelan does not. I think that Beuys was an artist who was desperately trying to be a man, and Cattelan is a man who is desperately trying to be an artist. If Cattelan would explain Arte Povera to a dead squirrel, we would all laugh, of course, but this, in the end, is a matter of historical perspective. Beuys crashed with a plane in Crimea, and Cattelan maybe just crashed with a bicycle in his backyard. Yet looking backwards, we don't really know if Beuys was the revolution, if history was flirting with democracy and freedom but in fact only transformed the subversives into conservative gurus

with feet of clay. Beuys made of his family a piece of art, while Cattelan's family is the reason why he is now an artist. The religious seriousness of Joseph Beuys makes us wonder if he was fooling us. Cattelan makes a fool of himself, and yet he reflects human nature more than anybody else does today.

Beuys dressed himself in 1971 with his felt suit in the action ISOLATION UNIT; Cattelan dressed people like lions and a phallic rabbit. How would he have dressed Beuys? He dressed himself as Beuys with a felt suit, but in order to avoid confrontation, he shrunk the suit and himself. The unit is no longer isolated; he now hangs from a coat hanger. Who takes himself more seriously? Beuys transformed himself into an icon, and Cattelan transforms icons into his own personality, his spirit, his delusions, and his awkwardness. History can be changed, destiny directed. Both Beuys and Cattelan rely on childhood memories, heroic for the former, pathetic for the latter. They use the energy of life, combined with charisma and hypocrisy, faith and deception. Beuys could walk on water while Cattelan follows him, jumping from one stone to the other: Cheating can save lives. The Bible in the hands of one, fairy tales in the hands of the other. The seventies were about dogmatic intervention; now life is about small truths, short lies. If Cattelan would wear a hat, he would look stupid; why didn't Beuys look so? Maybe Jesus was an artist, his crown of thorns a sign of narcissism. So Beuys is a prophet and Cattelan a vicar of a small, isolated parish. If so, his history would be different, funnier, and banal. Today we wish we could call Jesus and Beuys on the telephone, ask them if they ever laugh, ask them if Cattelan were a saint or a fascist, a village fool or a failed monk. The hare didn't really understand painting, but maybe the birds will start laughing at Cattelan's art. The noose, the hat, and the nose—a new symbolism for a new millennium, a new history where parables, speeches, and jokes could have the same function in understanding reality.

1) Albert Schulze Vellinghausen, "Ewald Mataré" in: *Prisma* 1/8 (1947), p. 17.

2) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986), p. 18.

# frieze

Contemporary Art and Culture  
Issue 94 October 2005

UK £4.50 US \$

How  
has art  
changed?  
Survey



# Infinite Jester

Since the late 1980s Maurizio Cattelan has been making darkly comic work that holds a mirror up to our pomposities, foibles and fears

*by Tom Morton*

*A Perfect Day*

1999

The artist's gallerist,  
(Massimo De Carlo),  
adhesive tape  
Dimensions variable

Maybe I'm just saying that we're all corrupted in a way; life itself is corrupted, and that's the way we like it.<sup>1</sup>

Maurizio Cattelan

In Philip Roth's novel *The Human Stain* (2000) three anonymous men sit on a bench in the grounds of an American Liberal Arts college, debating the fall-out of the Monica Lewinsky affair. They're brassy guys, with brassy manners, and one of them offers up the opinion that 'If Clinton had fucked her in the ass, she might have shut her mouth. Had he turned her over in the Oval Office and fucked her in the ass, none of this would have happened.'<sup>2</sup> His companions concur; yes, this would've been the President's best course of action. After all: 'You give somebody something they can't talk about. Then you've got them. You involve them in a mutual transgression, and you have a mutual corruption.'<sup>3</sup>

Since the late 1980s Maurizio Cattelan has been making art that's tough to talk about, or at least with much rigour or much candour. There's plenty of *noise* made about Cattelan, sure (few of his contemporaries share his profile), but this is mostly composed of gasps of *faux* astonishment, or of a frenzied clapping that, while it applauds the artist's work, also attempts to fend it off. The critic and curator Nicolas Bourriaud has written that, faced with a new piece by the artist, 'one is always tempted to say: "No, it's not possible. He can't exhibit that, what audacity!"'<sup>4</sup> and then leave things there, as though the sheer effrontery of Cattelan's art militates against further thoughts or feelings. This position, as Bourriaud implies, is untenable for anybody with a brave heart or mind and does a disservice to the work, which should be no more or less difficult to discuss than the world it inhabits.

(The artist has said that 'I actually think that reality is far more provocative than my art.'<sup>5</sup>) Maybe, though, this is precisely the problem, the blockage in the conversational U-bend. Cattelan's *oeuvre*, like the art world bubble, or the public sphere, or our blue planet itself, embroils us in a series of mutual corruptions. Confronted with, say, *Untitled* (2004), three wide-eyed, waxwork child suicides hanging from a tree in a Milanese public square, we become implicated. Bad thoughts begin to roll in ('Why am I entertained by this piece? Who are the victims of my everyday pleasures?'), and the artist buys our blushing silence.

Read any text about Cattelan and it's likely that to describe him as a 'clown', the art world's 'court jester'. As careworn by repetition as this is, there's some truth to it. The clown's job, after all, is to hold up a mirror to our pomposities, foibles and fears, and this is something the artist does with aplomb, upping the comic ante with each new work he produces. Like Shakespeare's fool Yorick, he is 'a fellow of infinite jest', with all the lightness and weight that this suggests (it's worth reflecting here on how unbearable a life of 'infinite jest' might actually be, and on the fact that Yorick's immortal smile is that of a lipless, choiceless skull). For all this, though, there's something about the analogy that rings false. While Cattelan's art is at pains to entertain – and sometimes comes close, cosmetically at least, to big top populism – it's also characterized by a desire for escape, for emancipation from the art world's customary mechanisms. This is not part of the clown's narrative. After all, who ever heard of a performer running away from the circus? Circus folk have nowhere else to go.

Perhaps it's better to think of Cattelan as an escapologist, a Houdini figure caught up in

*Una domenica a Rivara*  
(A Sunday In Rivara)  
1992  
Installation view



*Untitled*  
2003  
Glassfibre, cloth,  
metal, tin drum,  
electrical mechanism  
70x40x50cm

an endless loop of stage-managed imprisonment and flight. The most obvious evidence for this is *Una Domenica a Rivara* (A Sunday in Rivara, 1992), a piece the artist made for an exhibition at the Castello di Rivara, Italy. Comprising a number of knotted bed-sheets dangling from the venue's top-floor window like a prop from a movie prison break, it's a work that at once refuses institutional authority, while simultaneously embracing it (if there were truly an attempt to avoid participating in the show, the fleeing Cattelan would have pulled his makeshift rope ladder down after him and squirreled it away in some quiet, hidden spot). Similar works have appeared in other spaces, with similarly paradoxical results. Take *Untitled* (1996), a rectangular grave-cum-escape-tunnel dug into the gallery floor of Le Consortium in Dijon, France, the loamy leavings of which formed a Robert Smithson-like earthwork, as though not making art were somehow an impossibility, whatever the artist's efforts. Or take *Untitled* (2001), another tunnel, this time hacked into the floorboards of one of the rooms housing the Boijmans Museum Rotterdam's collection of 17th-century Dutch masters. Here a waxwork Cattelan proxy peered up out of the cavity at the heavyweight paintings, as though he were taking a last, lingering look at a canon he couldn't hope to compete with while all the while knowing that by backing away from the museum (and its teleological tug), he was writing himself into future art history. Although each of these three works



speaks of emancipation, they're ultimately dependent on its opposite. Like an institutionalized prisoner, what they really want isn't liberty at all but rather a bigger cell, a better tobacco allowance and more accommodating wardens. Cattelan's point (directed at least partly at himself) is that if the prison bars are spaced far enough apart, even the shrewdest inmate will begin to believe that he is free.

If Cattelan's practice has drawn on the notion of incarceration, it has also drawn on its precursor, the criminal act. For him crime seems to be one solution to the problem of labour, and the way it robs us of time. (The artist has said that 'I hated working [...] and then came art which seemed like a territory of freedom. In the end I realized that with art you also have to work all the time.'<sup>6</sup>) Invited in 1996 to participate in the group show 'Crap Shoot' in De Appel, Amsterdam, Cattelan stole the entire contents of the nearby Galerie Bloom, packed the art works, fax machines and filing cabinets in plastic bags and cardboard boxes and then exhibited them as his own work under the title *Another Fucking Ready-made*. Leaving aside the piece's doubtful status as an unfettered collection of found objects (all that bagging- and boxing-up might be interpreted as a purposefully bungled attempt at a Duchampian ready-made, a perfidy of Modernism, an imperfect art-historical crime), what it foregrounded, in the end, was not itself but a particular type of cultural policing that allowed the curators at De Appel to reframe a real theft as an act of 'appropriation'.

If Cattelan, here, made an art institution his accomplice in a crime, he did something similar with the Italian police in his *Untitled* (2002). Having failed to make a new work for an upcoming exhibition, the artist went to a local police station on the night before the opening and reported that a non-existent sculpture had been stolen from his car. Defeated long ago, perhaps, by the efforts of a thousand small-fry insurance fraudsters, the duty officer duly typed up a report, which Cattelan then framed and hung in the gallery the following day. A fiction begat a fiction, a verbal image of a crime begat a textual one and, by and large, the twin bureaucracies of police work and Conceptual art went undisturbed. Procedure, after all, had been followed in each case, and, as any bureaucrat will tell you, this is much more important than the phantom stuff of truth.

Looking at back much of Cattelan's work from the 1990s, it can sometimes seem as though he's willing the art world's powerful to tire of his impudent, needful fun-making; to turn around and say, 'that joke's not funny any more'. He dresses one of his gallerists up in a pink prick-like rabbit costume to mock his well-known womanizing (*Errotin, Le Vrai Lapin, Errotin, The Real Rabbit, 1995*) and brings down the house. He tapes another to the wall of his own space (*A Perfect Day, 1999*) and provokes little more than laughter and a few prêt-a-porter, infinitely shrug off-able pieties about the market. What's a guy gotta do to piss someone off around here? Cattelan

**Maurizio Cattelan has said that reality is far more provocative than my art'.**



**Top:**  
*Now*  
2004  
Polyester resin, wax,  
human hair, clothes  
85x225x78cm

**Bottom:**  
*Punk*  
2005  
Performance at  
Pompidou Centre, Paris

has said that 'you try to move the borders a little bit further, and then you realize how easily the art world can absorb any blow. But that's OK, I guess that's part of the game [...] Wasn't the dream of the avant-garde to become completely mainstream?' There is mainstream, though, and mainstream, which is why, since the late 1990s, Cattelan has produced a number of works that are primarily concerned with what happens to difficult objects when they (and their media-reproduced images) enter the wider public sphere.

First shown at London's Royal Academy as part of the exhibition 'Apocalypse', *La Nona Ora* (The Ninth Hour, 1999) is a life-size waxwork of Pope John Paul II. Stricken by a meteorite that's come crashing through the gallery skylight (fragments of shattered safety glass litter the red-carpeted floor), things don't look too good for the Holy Father. Blind with pain, unable to buck the alien boulder from his broken legs, he lifts up his crucifix in a desperate appeal to God. The Pope's timing, however, is terribly, terminally off. This is the Ninth Hour, the moment at which, in Mark 15:33-35, the crucified Jesus cries out 'Father! Father! Why hast Thou Forsaken Me?' If there's anybody up there, then They are not listening. For all practical purposes, Friedrich Nietzsche was right - God, in *La Nona Ora*, may as well be dead.

Despite (and also perhaps because of) its Pop immediacy, Cattelan's installation is a complicated work to unpack. With its high production values it eschews the *Arte Povera* provisionalism of much of the artist's earlier work - like the Pope himself, the piece is buffed to a news photographer-friendly sheen. Gone too is any sense of marginality, of getting into an institution (nervous and a little grudging) by the back door - this is a work that confidently fills the exhibition space from floor to ceiling. Seemingly no longer concerned with the power plays of a petty cultural elite, Cattelan turns his comedic weaponry on the boss man of a billion hypnotized souls. Or perhaps he doesn't. Looking at the Holy Father's face, with its human frailty, its flicker of doubt and fear, we might interpret the piece as a second crucifixion, a fresh covenant that will restore faith in a Church run to worldliness and fat. At the precise moment when Cattelan promises a partisan image, he destabilizes it with an exhibition of sympathy. This restiveness, this irresolution, is the strength of *La Nona Ora* and what, more than anything else, makes it good art. Like the best of Cattelan's work, it involves us in a series of transactions and trade-offs, not only with the artist but also with the different factions in the internal war we call ourselves.

It is harder to feel sympathy for *Him* (2001), a waxwork of Adolf Hitler made for the Farfagbriken, Stockholm, although the piece does its best to summon up that emotion. Kneeling in worship, prayer or penance, his hands clasped tightly together, the Führer appears oddly vulnerable, a little boy lost in a vast universe. The horror of the piece comes at a slow creep. Questions begin to buzz about our heads - the sort that children ask before being hushed up. What exactly is Hitler praying for, and what if those prayers were heard? Does he pray to the same God as you or me, and if so, does he not test His infinite forgiveness? Is there any difference, in the end, between the Führer and the God that allowed him to perpetrate such evil on His

Opposite:

*Him*

2001

Wax, human hair,

suit, polyester resin

101x41x53cm

Right:

*Blown Away:*

*The Sixth Caribbean*

*Biennial*

Organized by

Maurizio Cattelan and

Jens Hoffmann

Poster

1999

Below:

Sticker designed by

Maurizio Cattelan to

advertise the 2006

Berlin Biennial



Olafur Eliasson  
Douglas Gordon  
Marjko Mori  
Chris Öfili  
Gabriel Orozco  
Elizabeth Peyton  
Tobias Rehberger  
Pipilotti Rist  
Wolfgang Tillmans  
Rirkrit Tiravanija

organized by  
Maurizio Cattelan  
Jens Hoffmann

info: 212 387 9004

## Cattelan seems to be willing the art world to tire of his impudence and to turn around and say 'that joke's not funny any more'.

watch? Cattelan's Teflon aesthetic offers no answers, and we're left to work things out on our own. Few of us do this, however, preferring to respond with a sophisticated chuckle ('how amusing of him, how daring!') - the death rattle of feeling, the sound of a mind slamming shut. Like Roth's vision of Clinton, Cattelan knows that moral courage can make us look dumb or banal, and that it risks the scorn of others. He knows too that we are vain and risk averse. This, it seems to me, is the comic pivot of the artist's work. We can't produce the cosmic-scale laughter, tears and rage that Cattelan's art asks for, and so instead we applaud him for the act of asking itself. Rewarded, he becomes even more demanding of our faulty faculties, and we respond as we did before, becoming complicit in a spiraling economy of production and reception in which - brilliantly, brutally - the work itself becomes an unpaid debt, a bill pushed to the back of a dark, forgotten drawer.

Back, for a moment, to the notion of escape. While a number of Cattelan's works (including *Charlie*, a mechanized sculpture of a young boy bearing the artist's adult face that pedaled a bicycle about the 2003 Venice Biennale) ponder bids for freedom and their impossibility, there is a very different type of liberty at play in his collaborative projects. One of the first of these was *Blown Away: The Sixth Caribbean Biennale* (1999), a St Kitts-based event conceived and produced with the curator Jens Hoffmann. Replete with an exotic location, a list of usual-suspect artists (including Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija and Pipilotti Rist) and an energetic publicity and press campaign, it would have been an almost too perfect example of the Biennale form, but for the fact that it didn't feature a single work of art. Instead, *Blown Away* functioned as a tropical holiday for its participants (another example of Cattelan's avowed allergy to work?) and as a swipe at the proliferation of essentially undifferentiated biennial exhibitions that are easy to assemble as flat-pack furniture, and about as tuned into local context as a KFC franchise. Looking back at the event, what's perhaps most interesting about its legacy is that the critique it offered now comes built into almost every biennial on the planet in the form of publications or hand-wringing symposia which, while they probe the problems of such exhibitions, seem always to fall short of radically reforming them. This, though, is the way our corrupt world often works. You set out to

# CHARLEY



**Left:**  
*Charley*  
Issue 3  
2003  
Magazine

**Opposite:**  
*Super-Noi (Londra)*  
(*Super-Us, London*)  
1996  
50 photocopies  
on acetate  
30x21cm each

blow a powerful idea away, and you end up (because power is a spongy, absorbent thing) providing it with an alibi. What you're left with is memories of small freedoms – building a sandcastle instead of an installation, chatting over cocktails instead of sweating it out in a panel talk. These are the things we cling to; the only life rafts available to us, whether they can bear our weight or not.

Since 2002 Cattelan has been co-Director with Massimiliano Gioni and Ali Subotnick of the Wrong Gallery, which was housed in a space on New York's 20th Street that recently closed, although the gallery will continue to exist in various forms. A white-walled, metre-square exhibition nook behind a permanently locked glass door, its signage was a nearly identical copy of that of the neighbouring Andrew Kreps Gallery, a design decision that from time to time caused inattentive visitors to Kreps' place mistakenly to try the wrong (or Wrong) entrance and, finding it shut, perform a confused double-take. Run by an artist, a curator and a critic, this not-for-profit space (whose exhibition programme included Martin Creed, Elizabeth Peyton, Paul McCarthy and Jason Rhoades) was a closed-shop, near-Utopian art world in itself, in which the buyer, and by extension the whole problematic business of the art market, was left standing on the sidewalk, able only to lick the window in a show of frustrated desire. If the Wrong Gallery was a model of the art world as we'd like it to be (in our more down-on-commerce moments), Cattelan and his collaborators have

**Right:**  
*La Rivoluzione Siamo Noi*  
(*We Are The Revolution*)  
2000  
Polyester resin figure, felt suit,  
metal coat rack  
189x47x52cm



tested this model over the last two years by taking a booth at the Frieze Art Fair, conforming to the logic of corporate 'growth', while all the time refusing that logic's purpose: making a fistful of bucks. Like *Blown Away*, the Wrong Gallery resembles a familiar art world institution, but it isn't – not quite. This, though, is of a piece with Cattelan, Gioni and Subotnick's practice – if something looks like a fish and smells like a fish, it is almost certain to be something Wrong. The trio also publish *The Wrong Times*, a newspaper that features interviews with artists exhibiting in the space, and co-edit *Charley*, a magazine that changes format every issue. On top of this, since 1996, Cattelan has been editing and publishing *Permanent Food* a magazine comprised of images borrowed from other publications.

One wonders what they'll do with the Berlin Biennial, an event they're curating in 2006. For now, the Wrong Gallery remain tight-lipped, the only visible output of their efforts being a promotional bumper sticker featuring a photograph of Pope Benedict XIV (an image that speaks of the 2006 Biennial's German-Italian axis, while also echoing *La Nona Ora*) and an unfinished performance piece created for them by the artist Tino Seghal, in which they wordlessly shake their heads whenever anybody asks them about the exhibition. Cattelan has said 'Could you have a surprise that lasts forever? That's what I would love to do.'<sup>8</sup> Probably not. Surprises, like much of his art, depend on silence. With Berlin the time will come when he must speak.

Thinking about Cattelan's decision to work as part of the Wrong Gallery, it seems to be a way of freeing himself from the struggle for freedom, of escaping his past escapes. While his practice as an artist is often concerned with crises of the self – consider, say, *La Rivoluzione Siamo Noi* (*We Are The Revolution*, 2000) in which his wax effigy hangs from a clothes hook wearing a Beuysian felt suit, as though he'd been left dangling and half-forgotten in the wardrobe of art history – the Wrong Gallery is a trinity, an unholy three-in-one in which the self becomes blurred and mobile. (Gioni habitually stands in for Cattelan when the artist is asked to give interviews or gallery lectures, and has on at least one occasion donned a wig and played Subotnick's part.) Maybe working collaboratively is Cattelan's ultimate refusal, the ultimate act of absconding. As part of the Wrong Gallery he is no longer a clown, or a criminal or a prisoner. He is rather a true escape artist – an escaped artist – although one who remains bound by the belief that 'no matter how badly you want to be hated, somebody will come and love you. And no matter how much you want to be loved, somebody will always hate you in the end.'<sup>9</sup> As Cattelan's work has always demonstrated, it is in this hazard zone, in the corrupted spaces between love and hate, that all of us must live. *Tom Morton is a contributing editor of frieze.*

- 1 Interview with Nancy Spector in *Maurizio Cattelan*, Phaidon Press, London, 2000, pp. 34–5
- 2 Philip Roth, *The Human Stain*, Vintage, London, 2000, p. 146
- 3 *Ibid.*, p. 149
- 4 Nicolas Bourriaud, 'A Grammar of Visual Delinquency', *Parkett*, no. 59, 2000, p. 34
- 5 Bonami et al., p. 17
- 6 Email to the author (possibly written by Massimiliano Gioni), 2005.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*



**While Cattelan's art is at pains to entertain it's also characterized by a desire for escape from the art world's customary mechanisms.**

PERMANENT FOOD



PERMANENT FOOD



PERMANENT FOOD



In fondo uno che bisogno ha di impazzire seguendo il panorama editoriale comprando un sacco di costose riviste quando basta "leggere" PERMANENT FOOD, che riunisce il meglio di tutto? (ride) Come nasce un numero di PERMANENT FOOD?

Io vivo in mezzo alle immagini. Trascorro le mie giornate passando in rassegna foto, illustrazioni... lavorando come pubblicitaria qui alla McCann Ericsson. Maurizio, che lavora e vive a New York, immerso nell'arte, accumula anche lui il suo materiale e il dibattito avviene tramite un lungo scambio di mail, telefonate e incontri. Si discute, si valuta, si confronta, si decide. Non è un processo che coinvolge poche persone: qui tutti hanno qualcosa da dire e noi stessi tendiamo a coinvolgere molte persone che abbiano un punto di vista interessante, come Mariuccia Casadio, Massimiliano Gioni e molti altri... E' quasi un gioco, ma è importante perché diverse opinioni portano un arricchimento costante al progetto. Vi capita di litigare sulla scelta di un'immagine?

No assolutamente! (ride) E' inutile litigare, anche perché comunque io riconosco la piena leadership a Maurizio. E come non riconoscergliela? E' un genio! In ogni numero di PERMANENT FOOD ci sono comunque delle doppie pagine che io non avrei messo, che non mi piacciono, ma sono proprio quelle in cui il punto di vista di Maurizio è più forte.

Quanto tempo ci vuole per la realizzazione di un numero?

Quattro o cinque mesi di foto sparpagliate, giornali aperti e affiancati ad altre riviste. Il corridoio fuori dal mio ufficio e il mio ufficio stesso sono invasi dalle foto. Tutti vogliono dire la loro e lo fanno. Per questo è importante per me lavorare all'interno di una struttura stimolante e tollerante come la McCann, che resta comunque gratificata da progetti prestigiosi e creativi nati al suo interno ma non legati all'advertising. Anche Maurizio trova l'ambiente gradevole e stimolante, tanto che anche lui ha voluto un suo ufficio qui: due porte più in là ha infatti allestito una esatta riproduzione del mio ufficio, ma in miniatura!

Come fate per i diritti delle foto?

(Mi porge una copia di CHARLEY, progetto curato da Cattelan, Subotnic e Gioni). Non li abbiamo mai chiesti, ma finora nessuno si è lamentato di essere finito su PERMANENT FOOD, che è comunque un progetto basato sull'innamoramento delle persone per il progetto, da chi lo finanzia a chi ne fa parte, dalle riviste cui attingiamo a chi lo compra.

Quali riviste preferisci leggere?

(Mi mostra una rivista tedesca). Io non leggo in verità, non leggo niente. Guardo solo le figure. Per questo tendo a circondarmi di persone che invece leggono moltissimo e mi raccontano. Loro digeriscono testi per me, io digerisco immagini per loro.

**Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster**  
c/o Viafarini, Via Farini 35, 20159 Milano Italia  
tel 2 69001524

## **Permanent Food** *magazine*

**Permanent Food** is the first international magazine made of international magazines.

It stems from an idea by *Maurizio Cattelan*, one of the most interesting Italian artists of the last generation, and *Dominique Gonzalez-Foerster*, a young and already acknowledged artist from the French art scene.

Thanks to **Permanent Food**, one may *glance through* these two talents and their interest for printed paper, *food* that cannot be renounced for the mind of every generation.

**Permanent Food**, by recognizing the force of images, which are ephemeral and yet *permanent*, underlines their restless proliferation.

**Permanent Food** needs no editorial offices, because the images that are used were already existing (on other magazines), and it has no text.

**Permanent Food** is a collection of images only, which by their very nature have no geographic, linguistic, temporal boundaries.

**Permanent Food** is the omnivorous and edible magazine: it feeds on any other magazine and becomes food for the eyes in its turn.

**The selection of the final 192 pages** - in colour and black-and-white - **was made by about a hundred artists involved for each issue, coming from different art experiences and geographical areas.**

Although it is distributed in the most important art bookstores and bookshops in the world, the *presentation* of each issue of the magazine is an integral moment of **Permanent Food** project and stands as a check and as an independent event.

In fact, the presentation of the second issue of **Permanent Food** at Dijon *Consortium* has become an installation, a party at New York *Clocktower* and a host site in Internet by *Ada.Web*. Here, by means of virtual communication, anyone may take part in real time in the making of a **Permanent Food** issue, simply by uploading his/her own telecommunication page.

At Basel *Art Fair*, **Permanent Food** was presented together with other initiatives by the *Association du Temps Libéré* (the present co-publisher of the magazine).

**Permanent Food** is an inexhaustible project, whose language favours contributions by young artists. It is an experiment which may succeed in originally yet suitably promoting the thought of contemporary artists, their constant commitment being critical and artistic at once.

**Permanent Food** is not gratuitous and destructive criticism, but a precise ideological assumption towards the world of images which surrounds us and would devour us, if we did not invert the flow and make it become *food*. **Permanent Food**.

**Permanent Food** came out in September 1995. Two issues have been published until now.

## Permanent Food *magazine*

**Permanent Food** è la prima rivista internazionale fatta di riviste internazionali.

Nasce da un'idea di *Maurizio Cattelan*, uno degli artisti italiani più interessanti dell'ultima generazione e *Dominique Gonzalez-Foerster*, giovane e già riconosciuta artista del panorama artistico francese.

**Permanent Food** rende *sfogliabili* questi due talenti e il loro interesse per la carta stampata, irrinunciabile *cibo* per la mente di ogni generazione.

**Permanent Food** riconoscendo la forza delle immagini, effimere eppure *permanenti*, ne sottolinea l'inquietante proliferazione.

**Permanent Food** non ha bisogno di una redazione poiché le immagini utilizzate esistevano già (sulle altre riviste) e non ha alcun testo.

**Permanent Food** è una collezione di sole immagini che per loro natura sono prive di confini geografici, linguistici, temporali.

**Permanent Food** è la rivista onnivora e commestibile: si ciba di ogni altra rivista e diventa a sua volta cibo per gli occhi.

**La selezione delle 192 pagine finali** - in colore e in bianco e nero - **è realizzata da un centinaio di artisti coinvolti per ciascun numero, provenienti da diverse esperienze artistiche e aree geografiche.**

Pur essendo distribuita nelle più importanti librerie d'arte e bookshop del mondo, la *presentazione* di ciascun numero della rivista è momento integrante del progetto **Permanent Food** e si pone come verifica e come evento capace di propria autonomia

Infatti, la presentazione del secondo numero di **Permanent Food** al *Consortium* di Dijon è diventata un'installazione, un party alla *Clocktower* di New York e un *site* ospite su Internet presso *Ada.Web*. Qui, con l'ausilio della comunicazione virtuale, chiunque lo desideri può, in tempo reale, partecipare alla realizzazione di un **Permanent Food**, semplicemente depositando la propria pagina telematica.

All'*Art Fair* di Basilea **Permanent Food** è stata presentata assieme ad altre iniziative dell'*Association du Temps Libérés* (attuale co-editore della rivista).

**Permanent Food** è un progetto inesauribile, che per il linguaggio scelto privilegia il contributo dei giovani artisti. E' un esperimento che può riuscire a realizzare un'originale ma adeguata promozione del pensiero degli artisti contemporanei, attraverso un loro costante impegno critico ed artistico al tempo stesso.

**Permanent Food** non è critica gratuita e demolitrice ma un preciso assunto ideologico verso il mondo delle immagini che ci circonda e ci divorerebbe, se non fossimo noi a invertire il flusso e farlo diventare *food*. *Cibo Permanente*.

**Permanent Food** debutta nel Settembre del '95 e sino ad oggi ha realizzato due numeri.

Maurizio Cattelan  
c/o Viafarini, Via Farini 35, 20159 Milano Italia  
tel 2 69001524

Permanent Food  
*magazine*

Permanent Food is the first international magazine made of international magazines.

It stems from an idea by *Maurizio Cattelan*, one of the most interesting Italian artists of the last generation, and *Dominique Gonzalez-Foerster*, a young and already acknowledged artist from the French art scene.

Thanks to Permanent Food, one may *glance through* these two talents and their interest for printed paper, *food* that cannot be renounced for the mind of every generation.

Permanent Food, by recognizing the force of images, which are ephemeral and yet *permanent*, underlines their restless proliferation.

Permanent Food needs no editorial offices, because the images that are used were already existing (on other magazines), and it has no text.

Permanent Food is a collection of images only, which by their very nature have no geographic, linguistic, temporal boundaries.

Permanent Food is the omnivorous and edible magazine: it feeds on any other magazine and becomes food for the eyes in its turn.

The selection of the final 192 pages - in colour and black-and-white - was made by about a hundred artists involved for each issue, coming from different art experiences and geographical areas.

Although it is distributed in the most important art bookstores and bookshops in the world, the *presentation* of each issue of the magazine is an integral moment of Permanent Food project and stands as a check and as an independent event.

In fact, the presentation of the second issue of Permanent Food at Dijon *Consortium* has become an installation, a party at New York *Clocktower* and a host site in Internet by *Ada.Web*. Here, by means of virtual communication, anyone may take part in real time in the making of a Permanent Food issue, simply by uploading his/her own telecommunication page.

At Basel *Art Fair*, Permanent Food was presented together with other initiatives by the *Association du Temps Libéré* (the present co-publisher of the magazine).

Permanent Food is an inexhaustible project, whose language favours contributions by young artists. It is an experiment which may succeed in originally yet suitably promoting the thought of contemporary artists, their constant commitment being critical and artistic at once.

Permanent Food is not gratuitous and destructive criticism, but a precise ideological assumption towards the world of images which surrounds us and would devour us, if we did not invert the flow and make it become *food*. Permanent Food.

Permanent Food came out in September 1995. Two issues have been published until now.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

BORN 1965, STARSBOURG, FRANCE, LIVES AND WORKS IN PARIS

SOLO EXHIBITIONS

15 GALERIE KOYAMAGI  
 14 D.GONZALEZ-FOERSTER, EVA MARISALDI, FILM, GALERIE ANALIX  
 CHAMBRES ATOMIQUES, ARS FUTURA  
 INTERIEURS, STEDELIJK MUSEUM  
 13 LES HEURES, GALERIE JENNIFER FLAY  
 NUMERO BLEU, ARC, MUSÉE D'ART MODERNE  
 MUSÉE ROBERT WALSER, HOTEL KRONE, GRAIS  
 A.U.F., HOHENZOLLERNRING 74, NOVEMBER PROJECT: ESTHER SCHIPPER/MICHAEL KRONE  
 12 CABINET DE PULSIONS, GALERIE AIR DE PARIS  
 NOS ANNÉES 70 ET AUTRES RÉCITS, GALERIE DU MOIS  
 ET LA CHAMBRE ORANGE, VILLA ARSON  
 11 LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE, ESTHER SCHIPPER, FOIRE D'ART ACTUEL  
 THE DAUGHTER OF A TRIOIST, ESTHER SCHIPPER  
 10 GALERIE GABRIELLE MAUBRIE, ATOUR DE MARIA DE MEDEIROS  
 THE MIND OF A MNEMONIST, ESTHER SCHIPPER  
 08 BIENVENUE À CE QUE VOUS CROYEZ VOIR, GALERIE GABRIELLE MAUBRIE  
 07 LA LIGNE 1988, GALERIE DE PARIS  
 06 HOUCHOIRS ABSTRAITS, BIBLIOTHEQUE DES BEAUX-ARTS

GROUP EXHIBITIONS

95 TOYS, CURATED BY DOCUMENTS, GALERIE JOUSSE SEGUIN  
 CARAVANE SERRAIL OF CONTEMPORARY ART, CURATED BY GIACINTO DI PIETANTONIO  
 TAPKO  
 HOTEL MAMA, KUNSTRAUM, CURATED BY PETER FRIEDL  
 THE MORAL MAZE, LE CONSORTIUM  
 I CONFESS, CONTEMPORARY ART CENTER  
 STOPPAGE, CURATED BY LIAM GILLICK, CCC TOURS, VILLA ARSON  
 94 HANDMADE, FRIESENWALL 116A: ESTHER SCHIPPER MICHAEL KRONE  
 BACKSTAGE, KUNSTUSEUM  
 L'HIVER DE L'AMOUR, ARC, MUSÉE D'ART MODERNE  
 DON'T LOOK NOW, THREAD WAXING SPACE  
 SONNENMÜNCHEN, DANIEL BUCHHOLZ  
 FRAC POITOU-CHARENTES  
 COCKTAIL I, KUNSTVEREIN IN HAMBURG-FOYER  
 R.A.S., GALERIE ANALIX  
 SOGGETTO, SOGGETTO, CASTELO DI RIUOLI  
 93 MINIATURES, THE AGENCY  
 DOCUMENTARIO, SPAZIO OPOS  
 ESTHER SCHIPPER AT CHRISTOPHER GRIMES GALLERY, LA INTERNATIONAL  
 LES EDITIONS BELLE HALEINE, GALERIE DE EXPEDITIE  
 DOMORANA, LA CRIÉE  
 PROJECT UNITÉ, IMMEUBLES LE COBUSIER  
 JUNE, GALERIE THADDEUS ROPAC  
 JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING?  
 GALERIE JENNIFER FLAY  
 ERU DE COLOGNE 83-93, MONIKA SPRÜTH GALLERY  
 APERTO 93, PROJET VAPPORETTI  
 BACKSTAGE, KUNSTVEREIN  
 HOTEL CARLTON PALACE CHAMBRE 763  
 DOKUMENTATIONSRAUM, THE DEMO VIDEO TAPE, HOLIDAY INN  
 92 COMME RIEN D'AUTRE QUE DES RENCONTRES, MUKHA  
 LYING ON THE TOP OF., MONIKA SPRÜTH GALLERY  
 LYING ON THE TOP OF., LE CASE D'ARTE  
 THROUGH THE VIEWFINDER, FONDATION DE APPEL  
 MANIFESTO, A TRAVELING POSTER EXHIBITION  
 MANIFESTO, A TRAVELING POSTER EXHIBITION  
 MANIFESTO, A TRAVELING POSTER EXHIBITION  
 I, MYSELF AND OTHERS, MAGASIN  
 LES SURVIVANTS, GALERIE DE PARIS  
 ONE-ONE, LA GALERIE DU MOIS  
 TATOO COLLECTION, AIR DE PARIS, URBI ET ORBI, GENE ÉTAGE, GALERIE JENNIFER FLAY  
 TATOO COLLECTION, DANIEL BUCHHOLZ  
 TATOO COLLECTION, ANDREA ROSEN  
 VINGT PIÈCES FRAGILES, GALERIE ANALIX  
 ICONOGRAFIA SUEVIANA, LE CASE D'ARTE  
 HUITIÈMES ATELIERS INTERNATIONAUX DES PAYS DE LA LOIRE  
 LE DIMANCHE DE LA VIE, GIO MARCONI  
 EXHIBIT A, SERPENTINE GALLERY  
 MOLPLICI CULTURE, CONVENTO DI SAN EDIGIO  
 1991 TEMPS RÉEL, ART METROPOLE  
 REVUE, FANTAISIE, LA GALERIE DU MOIS  
 GULLIVER'S TRAVELS, SOPHIA UNGERS GALLERY  
 ITINERARI, CASTELLO DI RIVARARA  
 NO MAN'S TIME, VILLA ARSON  
 L'AMOUR DE L'ART, BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN  
 TOPOGRAPHIE 2, UNTERGRUND  
 FRENCH KISS II, APAC  
 PARCOURS PRIVÉS, BIBLIOTHEQUE HISTORIQUE  
 PLASTIC FANTASTIC LOVERS, BLUM HELMAN WAREHOUSE  
 1990 L'ESPRIT BIBLIOTHEQUE, GALERIE DU MOIS  
 THE KÖLN SHOW, 11 GALERIES  
 FRENCH KISS, HALLE SUD  
 COURT-METRAGES IMMOBILES, PRIGIONI  
 GRENOBLE À INNSBRUCK., GALERIE IM TAXISPALAIS  
 AU COMMENCEMENT, FORGES ROYALES, ART CONTEMPORAIN GUERIGNY  
 NO, NOT THAT ONE IT'S NOT A CHAIR, GALERIE 1900-2000  
 THE MULTIPLE PROJECT ROOM  
 1989 BIENTÔT TROIS ANS, GALERIE GABRIELLE MAUBRIE  
 GENETICS, ESTHER SCHIPPER  
 FICTIONS, MIRABEL/AÉROPORT DE MONTRÉAL  
 DE L'INSTABILITÉ, CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES  
 OZONE, APAC  
 OZONE, ESTHER SCHIPPER

J-TOKYO  
 CH-GENEVE  
 CH-ZURICH  
 NL-AMSTERDAM  
 F-PARIS  
 F-PARIS

D-KÖLN  
 F-NICE  
 F-PARIS  
 F-NICE  
 B-BRUSSELS  
 D-KÖLN  
 F-PARIS  
 D-KÖLN  
 F-PARIS  
 F-PARIS  
 F-PARIS  
 F-GRENOBLE

F-PARIS  
 I-PESCARA  
 DK-COPENHAGEN  
 AUT-WIEN  
 F-DI JON  
 DK-COPENHAGEN  
 F-NICE

CH-LÜZERN  
 F-PARIS  
 USA-NEW YORK  
 D-KÖLN  
 F-ANGOULENE  
 D-HAMBURG  
 CH-GENEVE

GB-LONDON  
 I-MILANO  
 USA-SANTA MONICA  
 NL-AMSTERDAM  
 F-RENNES  
 I-FIRMINI  
 F-PARIS

F-PARIS  
 D-KÖLN  
 I-VENISE  
 D-HAMBURG  
 F-PARIS  
 D-KÖLN  
 B-ANTWERPEN  
 D-KÖLN  
 I-MILANO  
 NL-AMSTERDAM  
 D-KÖLN  
 CH-BASEL  
 I-TURIN  
 F-GRENOBLE  
 F-PARIS  
 F-PARIS  
 F-PARIS  
 D-KÖLN  
 USA-NEW YORK  
 CH-GENEVE  
 I-MILANO  
 F-CLISSON  
 I-MILANO  
 GB-LONDON  
 I-ROMA  
 C-TORONTO  
 F-PARIS  
 D-KÖLN  
 I-RIVARARA  
 F-NICE  
 F-LYON  
 AUT-WIEN  
 F-NEUVERS  
 F-PARIS  
 USA-NEW YORK  
 F-PARIS  
 D-KÖLN  
 CH-GENEVE  
 I-VENISE  
 AUT-INNSBRUCK  
 F-GUERIGNY  
 F-PARIS

CATALOGUE  
 CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE  
 CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

CATALOGUE

MAURIZIO CATTELAN

BORN 1960, PADOVA, ITALIA

SOLO EXHIBITIONS

1995 EMMANUEL PERROTIN  
1994 GALERIE ANALIX  
DANIEL BUCHHOLZ,  
DANIEL HEUBURG GALLERY  
LAURE GENILLARD  
1993 GALERIE MASSIMO DE CARLO  
GALERIE RAUCCI SANTAMARIA  
1992 EDIZIONI DELL'OBBLIGO, JULIET  
1990 STRATEGIE, GALERIE NEON  
STUDIO OGGETTO  
LEONARDI U-IDEA  
1989 BIOLOGIA DELLE PASSIONI, GALERIE FUXIA

GALERIE NEON  
LOGGETTA DELLA PIMACOTECA  
1988 NATURA COORDATA, GALERIE NEON

1987 PEEP SHOW, PALAZZO ALBERTINI

ACTIONS

1992 DOPPIOGIOCO, SERRE DI RAPOLANO  
FONDAZIONE OBLONOV, ACCADEMIA DI BRERA  
1991 STAND ABUSIVO, ARTE FIERA  
RASSEGNA PICCOLI EDITORI, CASTELLO DI BELGIOIOSO

REJECTED PROJECTS

1993 SONSBECK

GROUP EXHIBITIONS

1994 INCERTAINTE IDENTITE, GALERIE ANALIX  
RIEN A SIGNALER, GALERIE ANALIX  
SOGETTO SOGETTO, CASTELLO DE RIVOLI, RIVOLI  
PRIMA LINEA, FLASH ART MUSEUM

L'HIVER DE L'AMOUR, ARC, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS/PSI  
CARTE POSTALE SONORE, MAGALERIE  
L'ATTESSA, GALLERIA NEON  
1993 MASSIMO DE CARLO  
M. CATTELAN, C. NYVARD, P. PARRINO, M. WALLINGER, MAGALERIE  
MAURIZI, DEPOT

L'ARCA DI NOE, FLASH ART MUSEUM,  
CHAMBRE 763, ORGANISE PAR HANS-ULRICH OBRIST HTL, CARLTON PALACE  
DOCUMENTARIO, SPAZIO OPOS  
NACHTSCHATTENGEMÄCHSE, MUSÉE FRIDERICIANUM

1992 APERTO 93, BIENNALE DE VENISE  
TWENTY FRAGILE PIECES, GALERIE ANALIX  
UNA DOMENICA A RIVARA, CASTELLO DI RIVARA  
1991 LORO, CASTELLO VISCONTEO

BRIEFING, INGA PIN GALLERY  
ANNI 90, GALERIE D'ART MODERNE

OPERAZIONE, S. GIUSTINO  
SIAMO QUI E STIAMO FACENDO

MEDIALISMO, VITOLO GALLERY

1990 EXISTENZ MAXIMUM, INSTITUT DES INNOCENTS  
IMPROVVISAZIONE LIBERA, PECCI MUSEUM  
TAKE OVER, INGA PIN GALLERY

LANDAU GALLERY  
1989 IPOTESI DI ARTE GIOVANE, FABBRICA DEL VAPORE  
INDIVIDUAL-MEDIA, DILMOS

LA MOSTRA NON MOSTRA, GALLERY PRIMO PIANO  
ORATORIO S. SEBASTIANO  
1988 METESSI, GALLERY CARRIERI

RUMENTO DI TEMPERATURA, GALERIE NEON  
UFA FABRIK

1987 BIENNALE GIOVANI, PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI  
EMERGENZE, NEON GALLERY  
AMBIENTARTE, ADCCA CATERINA SFORZA  
INDAGINE '87, PALAZZO RE ENZO

F-PARIS  
CH-GENEVE  
D-KÖLN  
USA-NEW YORK  
GB-LONDON  
I-MILANO  
I-NAPOLI  
I-TRIESTE  
I-BOLOGNA  
I-MILANO  
CH-GENEVE

I-BOLOGNA  
I-RAVENNA  
I-BOLOGNA

I-FORLI

I-MILANO  
I-BOLOGNA

NL-RANHEM

CH-GENEVE  
CH-GENEVE  
I-TORINO  
I-TREVI

F-PARIS, USA-NEW YORK  
F-PARIS  
I-BOLOGNA  
I-MILANO  
F-PARIS  
I-BOLOGNA  
I-TREVI  
F-PARIS  
I-MILANO  
D-KASSEL  
I-VENEZIA  
CH-GENEVE

I-TREZZO

I-MILANO  
I-BOLOGNA

I-MILANO  
I-CASTELLAFIUME

I-ROMA

I-FIRENZE  
I-PRATO  
I-MILANO

USA-LOS ANGELES

I-MILANO  
I-MILANO  
I-MILANO  
I-FORLI  
I-ROMA  
I-BOLOGNA  
D-BERLIN  
I-FRENZA  
I-BOLOGNE  
I-FORLI  
I-BOLOGNE

CATALOGUE, TEXT BY U. SMITH

CATALOGUE  
CATALOGUE, TEXT BY G. ROMANO  
CATALOGUE, TEXT BY F. PASANI  
CATALOGUE,  
TEXT BY G. DI PIETRANTONIO  
& G. ROMANO  
CATALOGUE, TEXT BY F. BONAMI

CATALOGUE  
CATALOGUE  
CATALOGUE, TEXT BY E. GRAZIOLI  
CATALOGUE, TEXT BY U. LOERS  
CATALOGUE, TEXT BY F. BONAMI  
CATALOGUE, TEXT BY G. MAGNANI  
CATALOGUE  
CATALOGUE,  
TEXT BY C. C. CANOVI, S. SIMONI

CATALOGUE,  
TEXTS DE A. BARRILLI & A. DAOLIO  
CATALOGUE  
CATALOGUE,  
TEXTS BY G. PERRETTA  
& G. DI PIETRANTONIO  
CATALOGUE,  
TEXTS BY G. PERRETTA & P. VITOLO  
CATALOGUE, TEXT BY MENDINI

CATALOGUE,  
TEXTS BY N. GANDINI & L. PARMESANI

CATALOGUE, TEXT BY G. CIAVOLIELLO  
CATALOGUE, TEXT BY A. DAOLIO  
CATALOGUE, TEXT BY G. PERRETTA

CATALOGUE  
CATALOGUE, TEXT BY C. CERRITELLI

CATALOGUE  
CATALOGUE

## Whale of a Sound Symposium

The 8th Newfoundland Sound Symposium, the largest audio arts event of its kind in North America, will be held this coming 12 to 20 July in St. John's, Newfoundland. The Sound Symposium is a biannual festival, exhibition and conference, where artists from all around the world present performances, concerts and installations, focusing on sound as the medium of choice.

Visiting artists will include Tuvan vocalist Sainkho Namtchylak, U.S. improvisors Ned Rothenberg and Zeena Parkins, Irish performance artist Mark McLaughlin, UK percussionist Chris Cutler, NY interactive installation artist Tom Hamilton and Canadian sound artists John Oswald, Dianne Landry, Daisy DeBolt and Cliq.

The Sound Symposium is well known for its open environs, with workshops, discussions, whale watching/listening trips and daily concerts transcribed for ships' horns, there in the focal point of the Symposium, St. John's Harbour — the oldest seaport in North America. If this sounds like your thing, contact the Sound Symposium in St. John's, Newfoundland, at: fax (+709) 753.4630, or tel. (+709) 754.1242.

## Chris Burden "Beyond the Limits" at MAK

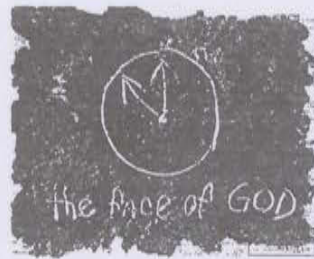
Vienna's MAK (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst) presents the work of Chris Burden through 4 August. Burden, who is of course most famous for his body art, presents his more recent installations, sculptures and objects in "Beyond the Limits." These are works which have determined

his oeuvre since the late 70s, and make up his first major European one-person show. They mark his gradual turning away from performance and the transformation of the contents he communicated through his "actionist" art into psychologically operative but sculptural and often mechanical objects.

### BARCELONA

## Paul Thek's Wonderful World at Antoni Tàpies

The Fundació Antoni Tàpies hosts a Paul Thek exhibition in recognition of the artist's often overlooked work: an oeuvre characterized by humor and symbolism, criticism and suggestion. Although Thek found the ideal medium of expression in his "environments," he never completely abandoned more specific media such as painting or sculpture. The work covered in this Barcelona show begins with Thek's 1964 *Technological Reliquaries*, Plexiglas boxes containing realistic sections of flesh in wax. (At the time he made these the rest of the art world was mesmerized by minimalism and the attention of the entire U.S. was focused on the war in Vietnam). Other works



Paul Thek, *The Face of God*, 1988.

include bronzes from the series "The Personal Effects of the Pied Piper" (1973-76), and the environments *The Procession/The Artists' Co-op* (1969) and *Small Paintings* (1980). "Paul Thek: the Wonderful World That Almost Was" runs through 19 May.

### PEOPLE

## Veletrzni Finally Gets Director

Prague's National Gallery Collection of Modern Art (the Veletrzni Palace) finally announced its director, **Jaroslav Anđel**, several weeks after opening to the public. Anđel arrives at a position that has been dogged by political turmoil since its theoretical creation many years ago. He was formerly working as an independent curator in New York... Trustees of the Museum of Modern Art in New York have elected **Elaine Dannheisser** (collector and art committee member), **Kitty Carlisle Hart** (chairperson of the NY State Council on the Arts), and **Clarissa Alcock-Bronfman** (executive of SIVENSA, Venezuela's third largest industrial conglomerate) as new Trustees...

### BASEL

## A 90s Art Fair

*Emi Fontana, a member of Liste 96's international selection committee, talks about the inauguration of what is also called the "Young Art Fair," running parallel to Art Basel (12-16 June).*

*Why is a new art fair necessary?* Liste 96 has been conceived to allow young international avant-garde dealers to show their work in Basel, many of whom, while representing the newest artists, cannot afford the more high-priced fairs. They will pay a fee that is priced realistically in relation to the prices of the works being shown.

*How else is this fair different?* We hope that the fair gives new impulses to the art market and art scene. Liste 96 will focus on the works of young emerging artists from the 90s. Each of the 35 participating galleries has been encouraged by the selection committee to show meaningful, representative pieces. This will give the collectors, curators and visitors the chance to understand the present scenario more deeply. This is a market event placed in a cultural context, just as the art market should be.

### ARTISTS' JOURNALS

## New Trend: No Text — Ohio and Permanent Food

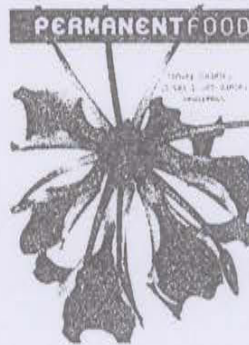
*Ohio* is a new photography magazine — not about photography, but with it. A joint project of four artists from Düsseldorf and Duisburg (Uschi Huber, Stefan



Schneider, Hans-Peter Feldmann and Jörn Janka), *Ohio* considers photography as "information, hobby, reproduction of reality, expression of contemporary taste... as memory, to proof, to fix eternally, as substitute for the world... the unconscious, propa-

ganda, as fragment..." It will be published about four times a year, consisting of around 60 pages of mainly black and white images. *Ohio* has no advertisements. It is distributed by Walther König. For further information contact *Ohio* at Spichernstr. 17, D-40476 Düsseldorf, Germany...

The second issue of *Permanent Food* has hit the stands. The editors of this "magazine about magazines" are artists Maurizio Cattelan and Dominique Gonzalez-Foerster. Published by the Association des Temps Libérés, *Permanent Food* is a gem collector's item — artists Christian Philip Müller, Haim Steinbach, Matthew Antezzo, Rirkrit Tiravanija, Miltos Manetas, Vanessa Beecroft,



Wolfgang Tillmans and Noritoshi Hirakawa, plus many, many more, have submitted pages from other magazines for publication here. Copies are available from A&M Bookstore, Milan, Art Book, Amsterdam, and Robert Prime Gallery, London.

# VIAFARINI

via Farini 35 20159 Milano  
Tel. 02 66804473/69001524  
Fax 02 66804473

Associazione per la promozione  
della ricerca artistica

Institute of International Visual Arts  
Kirkman Hous 12/14 Whitfield street  
London

cc David Freedman  
for 001-41-6361931  
tel

Milano, 9 september 1996

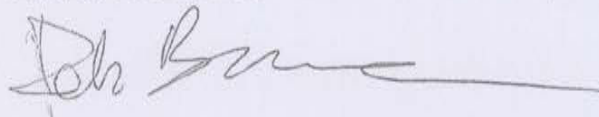
Obj. Application for publication of third edition of "Permanent Food" edited by the artists Maurizio Cattelan and Dominique Gonzales Foerster

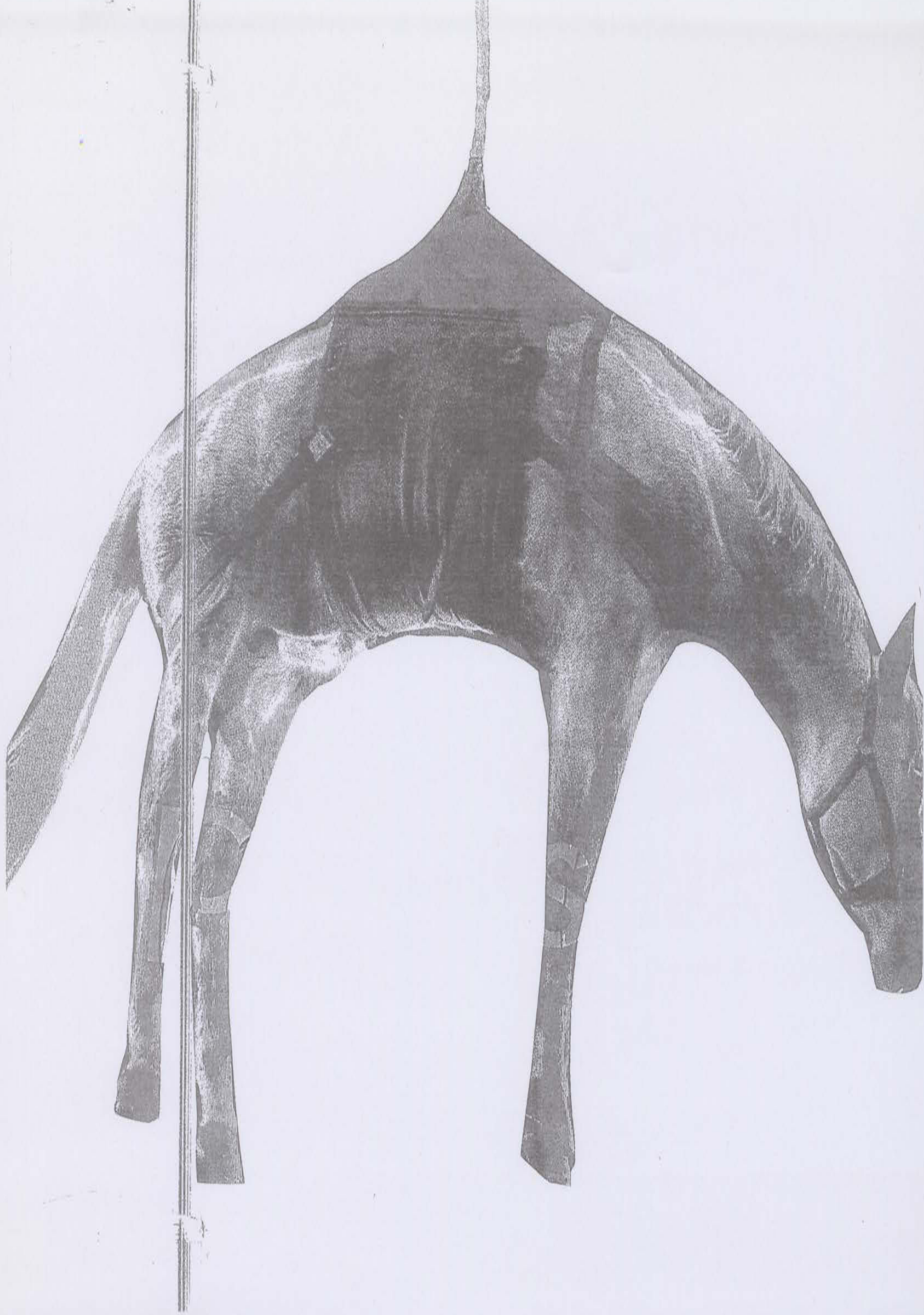
Please find enclosed the project for the art book "Permanent Food" edited by the artists Maurizio Cattelan and Dominique Gonzales Foerster.  
We ask to your organization for a contribution or the publication of the book.

We are ready to give you any more information about the artists invited for the third issue and any other information.

Looking forward to hear from you,

Patrizia Brusarosco





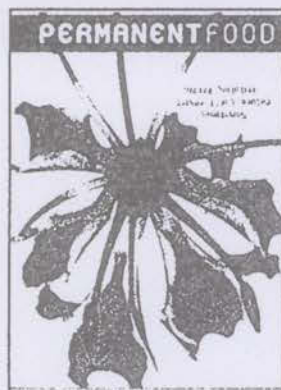
**>>> FAST FORWARD >>>**

**LES MOTS DU MOIS.** Oh le liec, il est trop puissant ! : le ciel est fort bleu, ce jour, ma mie. Il est chimique : on ne peut décidément pas lui faire confiance (exemple : chimique comme un smart-drink). T'es Calvin Klein combien ? : T'es monté comment ? **Sulfateuse** : se dit d'une nana vraiment bavarde, donc extrêmement chiant. **T'es Calvin Klein combien ?** : T'es des tonnes. **Inquisiteur d'immeuble** : homme de main payé par des promoteurs véreux pour procéder à des expulsions crapuleuses. Par extension : petit chef (sous toutes ses formes). **Je me suis fait carotter** : je me suis fait taxer. **J'suis total dépeuil'** : je suis franchement défoncé.

# Le **nova** cahier de tendances

**(SOMMAIRE)**

<b>P.A</b>	<b>P. 04</b>
<b>Courrier</b>	<b>P. 08</b>
<b>Agenda</b>	<b>P. 10</b>
<b>La nuit</b>	<b>P. 29</b>
<b>Adresses</b>	<b>P. 31</b>

**Permanent Food**

Sous cette fausse couverture de catalogue, deux artistes, Cattelan et Dominique Gonzalez-Foerster, ont proposé à une centaine de créateurs de choisir dans la presse internationale des pages et des images. Le résultat ? *Permanent Food*, une revue-zapping où l'on découvre des images passablement dingues, où l'on apprend qu'il existe de l'eau pour chat (goût poisson) ou chlon (goût steak). Pour se procurer ce collector du délire "arty", allez au Jeu de Paume ou au Musée d'Art Moderne, avec 20 francs en poche, ou commandez-la en téléphonant à son producteur, Le Consortium de Dijon (80 30 75 23).

**PRINTEMPS CELTE**

→ **LES IRLANDAIS SUR SEINE.** Les Celtes, venus vraisemblablement des steppes eurasiatiques, poussèrent leurs migrations jusqu'aux "finis" des terres de l'Europe de l'Ouest : Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Ile de Man, Cornouailles, Bretagne, Galice, Asturies... et aujourd'hui jusqu'au Parc de la Villette pour une halte du 22 mai au 9 juin, dans le cadre de L'Imaginaire Irlandais. Un véritable périple en terre celte avec un festival de cinéma, des lectures de textes, des expos photos, des conteurs, des concerts, des colloques, des bals, des fest-noz... (voir Agenda). On peut aussi aller faire un tour au Monde de l'Art rive gauche qui présente un quatuor de peintres irlandais, Felim Egan, Elizabeth Magill, Richard Gorman et Mary Fitzgerald, et au Musée d'Art Moderne où l'on verra deux grands plasticiens irlandais, Willie Doherty et Nigel Rolfe, ou encore à l'École Supérieure des Beaux Arts qui accueille seize plasticiens de la nouvelle génération irlandaise. Et puis, au passage, quelques livres de littérature celte avec John MacGahern, Donleavy, Catherine de Saint-Phalle. Tous à déguster à la Grande Halle, devenue pour l'occasion le plus grand pub du monde.

**IMAGE ET MIX**

→ **LA PREMIERE EXPO QUI SE DANSE.** Olivier N'Guessan (journaliste à *Black News* et *RER*, alias DJ Ex Cool), s'est associé à Pascal Sacleux (photographe baroudeur), pour inventer un nouveau concept d'exposition, *Eye Swing*. Le principe : une expo itinérante de photos du monde entier sur du bon "son" (afro, rare groove, hip-hop, trip-hop, reggae...), histoire d'allier les yeux et le mouvement, et afin de sortir un jour une compilation avec livret-photos. Du 20 mai au 8 juin, *Photos d'Afrique* (images du Bénin, portraits...) au Tamla (44, bd Voltaire, 75011), mix tous les jeudis (20 h-2 h). Du 2 mai à fin juin, *World* (Caraïbes, Afrique, Europe, Amérique du Nord...) au Shop (3, r. d'Argout, 75002), mix le 27 (17 h-20 h 30) puis tous les mercredis (13 h-15 h). Entrée libre, bien entendu, et que ça groove !

**LE MAI DU BAROQUE**

→ **LE GRAND SIECLE EN SES LIEUX.** Après le phénoménal succès (et la parfaite réussite) de *L'allée du roy*, immense téléfilm sur la vie de Madame de Maintenon, les espaces historiques de Paris les mieux adaptés à la musique baroque intimiste, accueillent quelques concerts donnés par le gratin de la musicologie. Dans l'Oratoire du Louvre, devenu un temple protestant rarement ouvert au public, on entendra, le 25 mai, les motets de Schütz par Philippe Herreweghe, des sonates italiennes au Théâtre de l'Épée de Bois, et quelques raretés tchèques à l'Église des Billettes. Mais surtout, on se précipite à Saint-Étienne-du-Mont pour les *Leçons de ténèbres* de Delalande données aux bougies, en costumes d'époque et avec mise en espace hallucinante par le Théâtre de la Sapience. Attention : spectacle d'une très rare intelligence, propre à convertir les plus insensibles ! (Mai Baroque : 43 57 08 84).

**REVOLTE URBAINE**

→ **EXPULSIONS PREVUES PLACE DE LA REUNION.** Ce petit village parigot (ses bistrots, artisans, jardins privés, son marché, ses 70 nationalités...) est en train de crever, étranglé, "purifié". La ZAC (Zone d'aménagement soit disant concertée) veut le transformer en désert urbain (terrains vagues, loyers en hausse, résidences plus clean, de moins en moins d'écoles, de squares et de jardins...). Le Conseil de Paris a en effet réduit de 40 % le budget de la mairie du XXème (de gauche), la ZAC occupant à elle seule la moitié de ce qui reste. A l'occasion du week-end portes ouvertes des Artistes du Père Lachaise Associés, les Pas Sages des Vignoles, la CNT (43 72 09 54) et Flamenco En France (43 48 99 92), tous expulsables, vous invitent à voir, à partir du 5 mai, des documentaires sur le logement au 33, rue des Vignoles. Rendez-vous le 5 mai au matin au marché de la Place de la Réunion pour manifester votre soutien, et toute la journée à la Cité Aubry pour une brocante de soutien organisée par Charonne Côté Cour (s'inscrire au 43 71 24 63).

# CIBO PERMANENTE

Sembra esserci una gran voglia di superare confini e steccati, nel mondo dell'arte: andare oltre il medium artistico che è stato fino ad ora più congeniale e familiare, per toccare terreni vergini, per esplorare le proprie possibilità in campi che apparivano finora distanti dai personali percorsi artistici. Non si tratta di una completa novità (è ovvio!); è solamente la cronaca a dettare un accostamento che può, a rigor di logica, apparire assurdo, dal momento che unisce tre artisti dai percorsi così diversi e inconciliabili: Julian Schnabel, Robert Longo e Maurizio Cattelan.

Il primo, ha portato a termine il suo primo progetto cinematografico, con la partecipazione di alcuni tra i personaggi più in vista dello star-system statunitense, come David Bowie (nella parte di Andy Warhol), Dannis Hopper, Courtney Love. Il film racconta la breve vita del graffitista nero Jean-Michel Basquiat (1960-1988), nella rivalizzata scena newyorkese degli anni '80, di cui lo stesso Schnabel fu uno degli incontrastati sovrani.

Erano gli anni di un mercato impazzito e turbinoso, che accompagnava l'ascesa di quel ritorno alla pittura di matrice neo-espressionista, che era il contraltare americano alla Transavanguardia europea. Il graffitismo e la pittura di matrice neo-primitivista, infantile di Basquiat, di James Brown, di Donald Baechler, il pop colorato e apparentemente gioioso di Keith Haring, Kenny Scharf, di Ronnie Cutrone tra gli altri, esaltavano un mercato e un clima rinnovato per ricchezza e ispirazione. Il graffitismo metropolitano passava dai vagoni della subway, dai muri fatiscenti del Bronx alle gallerie d'arte del centro, come quella di Tony Shafrazi. Il film di Schnabel racconterà questa scena, vedremo con quale lucidità.

Ma l'eccentrico e attivissimo pittore di N.Y. ha voluto cimentarsi anche con la sua voce, dando alle stampe un suo proprio album, "Every Silver Lining Has A Cloud". Sappiamo che la musica (diciamo genericamente "rock" e non abbiamo detto nulla) è l'attività più o meno sotterranea di parecchi artisti figurativi americani delle ultime generazioni, ma assume spesso connotati avanguardistico-sperimentali che il disco di Schnabel non ha. Nonostante la schiera di collaboratori potesse far pensare diversamente, le sue canzoni sembrano quelle di un raffinato cantante urbano alla Lloyd Cole, con risultati comunque non disprezzabili.

Anche Robert Longo è da sempre appassionato di musica e, come nel caso di stesso Schnabel, un produttore cinematografico (addirittura la TriStar) ha deciso di affidargli ingenti risorse finanziarie. Si tratta della mega-produzione, iper tecnologica e supervirtuale "Johnny Mnemonic", dove Keanu Reeves, affiancato anche da alcuni protagonisti della scena musicale come il rapper Ice-T e l'hardcorer e scrittore Henry Rollins, porta per la prima volta sul grande schermo un racconto di William Gibson.

Gibson, uno dei riconosciuti padri del Cyberpunk, ha scritto la sceneggiatura e partecipato alla direzione artistica e al design di questo progetto, che per la prima volta visualizza in modo così

ampio e fedele, e con risorse tecnologiche avanzatissime la realtà teorizzata e anticipata dallo scrittore americano.

L'amicizia, la reciproca stima e poi la collaborazione tra Longo e Gibson ha radici lontane. Circa un decennio fa furono poste le basi di un progetto che aveva un'impostazione certo meno faraonica di quella assunta ora, con i suoi 30 milioni di dollari di budget (lo stesso Gibson ha definito l'idea iniziale come "a one million dollar black-and-white art-house film").

Per Longo, dopo aver girato un film d'arte come "Arena Brains", qualche commercial per la televisione e alcuni video musicali, si tratta della prima grossa produzione cinematografica e può costituire forse una svolta importante per il mondo d'arte d'avanguardia: per la prima volta una grande casa di produzione decide di investire un grosso capitale sulla capacità di un suo esponente di catturare un pubblico sconfinatamente più vasto della certamente più ristretta cerchia di estimatori d'arte contemporanea.

Con tutt'altri intenti e mezzi si muove l'esplorazione di nuovi strumenti espressivi da parte di Maurizio Cattelan.

Cattelan, 35 anni, non ha ancora la fama e la rinomanza mondiale di Schnabel e di Longo; lavora con strumenti sicuramente più economici e dimessi, con la leggerezza e l'ironia di un Arsenio Lupin dell'arte. Forse un giorno ne apprezzeremo le doti vocali, ma appare fantascientificamente remota la possibilità che una grande compagnia cinematografica possa investire un dollaro su una sua eventuale regia, pensando inoltre che il video sembra a tutt'oggi l'unico mezzo con cui non si è ancora cimentato.

L'operazione di Cattelan si chiama "Permanent Food"; "a magazine about magazines", come la definiscono gli stessi autori. Lo stesso Cattelan e Dominique Gonzalez-Foerster hanno sollecitato l'intervento di amici e conoscenti; soprattutto artisti, ma anche galleristi, grafici, architetti che conoscono ovviamente il lavoro e le idee dei promotori dell'iniziativa.

Il materiale arrivato è stato selezionato, ordinato, integrato con i loro (numerosi) interventi e impaginato secondo l'ordine di un nuovo, immaginario magazine.

Come un Blob cucito insieme con il materiale di un satellite televisivo, "Permanent Food" non ha confini geografici, linguistici e temporali. Appare come una sorta di zapping attraverso le pagine di una immensa banca di immagini da tutto il mondo. Come da tutto il mondo provengono gli artisti e gli amici (una cinquantina circa) che hanno partecipato a questo primo numero.

Immagini, soprattutto immagini, perché in questo mondo dello spettacolo e dell'"informazione" lo spazio lasciato alla parola è praticamente nullo. Così sembrano vederlo gli artisti intervenuti. È questo il nostro cibo permanente, il nostro alimento quotidiano?

Nonostante tutto esiste una minima volontà di "costruzione" in questo frammentario scorrere di immagini. La pseudo-rivista ha un indice (non suo), è divisa secondo un seppur velato ordine tematico: c'è lo spazio per la moda, il costume, la

cronaca, il fotoromanzo: non può mancare la pubblicità e ci sono delle esemplificative previsioni del tempo...

Ma non c'è niente di visivamente particolarmente gratificante e appetibile, in questo mondo dell'immagine. Se non mancano punte di sfrenato kitsch, e pagine di moda patinata, l'atmosfera generale (volontaria o no che sia la scelta) appare sottilmente inquietante, oscura, in qualche modo sordida. Il clima di grottesca, divertita ironia che certamente circola ne è una componente, non la cifra assoluta. D'altronde gli autori hanno sicuramente pensato più a pubblicazioni come "Purple Prose" o alle fanzine autoprodotte della stagione punk, con la loro modalità "povera" di riutilizzo e di riciclo in nuovi, ironici "cut-ups"; che ad iniziative come "Il Giocatore", o "E Il Topo", o a riviste d'artista tradizionalmente intese con la loro ricercatezza ed eleganza formali.

Ma se le fanzine punk, o dell'"underground" musicale in genere e "Purple Prose" (rivista francese che ha in comune con "P.F." un gran numero di collaboratori-artisti) vogliono nonostante tutto anche informare, raccontare, spiegare, "Permanent Food" se ne disinteressa totalmente.

Anche il singolo intervento dell'artista non si rende particolarmente riconoscibile, essendo spesso costituito dalla sola scelta di una o più immagini, con un intervento (quando c'è) per lo più minimo su di essa. Un piccolo fotomontaggio, un collage, magari. Solo lontanamente, e in pochi casi, si possono scorgere rimandi al lavoro dei singoli artisti, che d'altronde non firmano i propri interventi. La singola personalità sembra scomparire davanti al flusso incontrollato, disordinato e uniformante delle immagini. È stata una scelta di voluta "discrezione", o la conferma che (anche) l'artista può dimostrarsi incapace di ridare un proprio senso, una propria (re)visione alla realtà che gli scorre addosso?

Forse anche noi (gli autori del magazine immaginario), come il Johnny di William Gibson, possediamo un numero troppo grande di informazioni e di immagini, e ci troviamo in difficoltà quando dobbiamo selezionarle, ordinarle, coprirle di senso, rielaborarle?

Nonostante lo spirito volutamente dimesso dell'intervento degli artisti (tra i quali Bulloch, Parreno, Frey, Beecroft, Manetas, Holler, Tillmans, Linke, Fantin, Hirakawa), "Permanent Food" non si pone tanto come rivista ad ampia diffusione, ma come "opera", numerata e firmata.

Venuta alla luce grazie a un gruppo di più o meno estorti finanziatori del mondo dell'arte (che hanno sovvenzionato la stampa, non il lavoro degli artisti) e per iniziativa di A&M Bookstore, "P.F." è il risultato di una ben strana committenza: è come se coloro che hanno supportato finanziariamente il lavoro abbiano pagato per l'intervento dell'artista, per la sua fantasia, la sua creatività applicata a una materia prima che, a differenza del tradizionale, antico mecenatismo artistico, tutti, fino alla nausea, maneggiamo e conosciamo.

Arrivederci al prossimo numero e... preparate le forbici!

Luca Cerizza

# Claude Mauriac à jamais immobile

teur du journal «le Temps immobile», le fils de François est mort à 81 ans.

ut-il un écrivain? Assurément, depuis toujours (il naît en 1914 son père, François ac, a 29 ans) il a vécu leur monde. Mais, étant lui-même la e photo constitutive *«nouveau roman»* où il aux côtés de Samuel it, Nathalie Sarraute, Simon, Alain Robillet et Robert Pinget, it son étonnement là comme s'il n'avait rêvé de ça.

t connu André Gide dré Malraux, ainsi tichel Foucault et Deleuze avec qui il dans les années 70, avait été le secrétaire lier du général de à la Libération, le de Georges Pompi- qui habitait à la m- resse que lui -, et mps journaliste au . Sa connaissance personnelle des écri- ementait même jus- arcel Proust, l'oncle belle-mère (il avait la fille de Suzy -Proust, fille unique bert Proust. Frère de ir de la Recherche), rit des romans, des s et des essais, mais rtainment par son l que son œuvre s'est le plus impo-



François et Claude Mauriac. Le fils a connu Gide et Malraux, ainsi que Michel Foucault et Gilles Deleuze.

dernier volume du *Temps immobile* – des notations venant d'époques différentes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer.

C'est parce qu'elles parlent d'une situation analogue, du même être ou de la même date (à l'année près, qui peut varier de plusieurs décennies) que deux entrées du journal de Claude Mauriac se suivent, créant ainsi une émotion propre. Comme l'auteur le commenta dans *Libération* du 18 février 1988: «*Avant même d'être une œuvre littéraire, ce Temps immobile est ma vie. Je mélange le présent d'aujourd'hui et le présent d'autrefois, car les deux sont mon présent.*»

Claude Mauriac écrivait. Notamment lorsque, a priori bien installé politiquement à droite, il milita aux

côtés de Jean-Paul Sartre, Maurice Clavel et Michel Foucault en faveur d'«Un bateau pour le Viêt-nam» ou contre Franco ou les quartiers de haute sécurité des prisons françaises. En fait, littérairement, ses détracteurs lui reprochaient ce qui était certainement l'une de ses principales qualités: la modestie. Claude Mauriac s'est toujours voulu observateur, admirateur. Il ne voulait pas rivaliser avec tous les grands hommes qu'il côtoyait, se trouvant déjà assez heureux de cette proximité et estimant plutôt de son devoir de faire partager, via son journal, le maximum de ce qu'il avait pu voir et vivre à leur voisinage.

Mais il ne cherchait pas le coup d'éclat, se contentant du quotidien, de sorte qu'on aurait pu trouver décevantes toutes ces notations sur tant de célébrités, ces récits de conversation et ce faible nombre de bons mots, si la tâche que Claude Mauriac s'était assignée n'était le compte-rendu de cette déception même.

Non pas parce qu'il n'y a pas de grand homme, mais, au contraire, parce qu'il y en a hors de tout spectacle et de tout spectaculaire. Claude Mauriac, en outre, n'était pas malveillant, ce qui est une autre manière d'agacer. Sa fidélité lui valait des amis de divers bords. Une des dernières causes

pour laquelle se mobilisa Claude Mauriac fut le Liban, à travers le général Aoun. Après avoir achevé le *Temps immobile* dont la publication l'occupa de 1974 à 1988, il fit paraître en 1991 le *Temps accompli*, un nouveau volume de journal, qui s'ouvre sur la mort de Michel Foucault (dont il avait déjà loué le courage physique, lors des charges policières, lorsqu'ils manifestaient ensemble) et s'achève au Liban où, après de nombreuses années, il retrouve Roger Stéphane, intime lui aussi de nombreux écrivains et, comme lui, grand «*admirateur*». La dernière phrase du livre est: «*Emergent à la surface de notre jeunesse nous sommes encore là, ce soir du mercredi 29 novembre 1989, à Jonnieh, parlant de Gide et de Malraux en bu-*

*vant un scotch, puis un excellent vin rouge libanais, dédus, heureux et si tranquilles, alors qu'ils nous croient aux portes de l'Enfer, à Paris.*»

Le quatrième volume du *Temps immobile* s'appelle *la Terrasse de Malagar*, du nom de la propriété familiale des Mauriac. La première notation du livre y est située, datée du 14 octobre 1976: «*De cette altitude modeste mais suffisante, un recul qui n'est plus celui du temps. La vision globale d'un seul espace pour la totalité du temps. Malagar désert, scène vide d'un théâtre où la comédie, un moment interrompue, va bientôt reprendre. Dans cet unique décor, la coexistence de tous les temps possédés d'un regard. De cet hélicoptère, Malagar comme aucun Mauriac ne l'avait jamais vu et tel, sans doute, que je ne le reverrai jamais.*»

Il est difficile de faire comprendre l'effet produit par la lecture du *Temps immobile*, parce qu'il naît de la juxtaposition, qu'il faudrait pouvoir en citer des pages et des pages consécutives (consécutives dans l'édition, encore une fois, pas forcément dans le temps). Les dernières lignes du dernier volume de l'œuvre peuvent sans doute toutefois en donner une idée. Dans sa volonté de remonter de plus en plus haut dans le temps, il arrivait à Claude Mauriac de citer les journaux et correspondances d'autres membres de sa famille: «*Langon, samedi 6 décembre 1873.*

*Jean-Paul Mauriac: le vieux Charlot, le bonvier de Malagare (sic), est mort. Nous en parlons ce soir à souper. «Le pauvre homme! a dit Clara, lui qui venait quelquefois nous voir à la cuisine – il ne viendra plus! – Non, a dit papa, c'est nous qui irons le voir.»»*

MATHIEU LINDON

Kiosque

## Permanent Food

### Babel et babil

Le modèle de la «revue des revues» est aujourd'hui très drastiquement lifté. Le second numéro de *Permanent Food* (édité par deux artistes, Dominique Gonzalez-Foerster et Maurizio Cattelan, co-produite par l'espace d'art contemporain dijonnais Le Consortium) comporte en effet 191 pages de magazine de toutes tailles, réduites au même format (17 x 23,5 cm). A la feuilleter d'abord, c'est un impossible inventaire de pages empruntées un peu partout, de la côte Ouest à l'Extrême-Orient. C'est babel et babil à la fois. Il y a des couvertures luxueuses et d'autres complètement pourvues, certaines compréhensibles d'autres

incompréhensibles. Des photos de pub suggestives (mains liées derrière le dos pour un parfum; slips minimaux sur éphèbes dénudés) ou des réclames emphatiques. Des photos de mode, Des mangas. Des robots. Des catalogues. Des pages d'articles très sérieux qui arrivent subrepticement, et vous font débarquer en plein dans une interview d'on ne sait qui avec on ne sait quoi; des petites annonces; des mises en pages nostalgiques et des abus de Photoshop; du cul et des portraits de chiens; des gros plans et des plans américains. En fait, chaque double page a été choisie par un artiste contemporain et si le courage vous en prend, vous pourrez, puisqu'ils figurent au sommaire, renvoyer les images à leur sélectionneur. Avec un plus grand courage encore, vous pourrez imaginer le style des artistes d'après leurs choix. Mais surtout, l'ensemble forme une sorte d'extraordinaire éphémère du goût ou du dégoût (on ne sait) contemporain.

EDOUARD WAINDROP

MA. Reprise de «Hara-Kiri» (1963), récit romanesque sur la cruauté de l'éthique martiale nippone, doute le plus beau film du réalisateur japonais Masaki Kobas.

## «Hara-Kiri», le sabre ne fait pas le samouraï

Masaki Kobayashi, connaissait *Kwai* (1964), adaptation impressionnante de contes fantastiques (audio Hearn. On ussi vu, il y a trois x rencontres du doctaire de Lussas, son rental *Procès de To-83*), enregistré mentage du *Nuremberg ifique*. Mais c'est *ari*, ressorti merere- est son œuvre la plus te, la plus réussie, réis épais du my

à Cannes en 1963, ce n'est pas qu'un film de samouraï parmi d'autres mais un récit romanesque et cruel sur l'éthique martiale nippone. Tsugumo, un ronin, c'est-à-dire un samouraï sans emploi ni maître, arrive exténué dans le palais du clan Iyi. Il demande la permission d'être accueilli pour se faire hara-kiri, c'est-à-dire se suicider selon les rites du bushido, les arts martiaux traditionnels, en s'enfonçant son sabre dans le ventre. L'intendant du clan

accepte mais il le met en garde en lui racontant l'histoire atroce du jeune Chijiwa. Celui-ci, ronin comme Tsugumo, était également venu quelques mois plus tôt quémander l'autorisation de faire hara-kiri dans ces murs. En fait, il espérait que, par compassion, le clan lui donnerait l'aumône ou un emploi. D'ailleurs, il ne portait plus de sabre en métal mais une misérable épée de bambou. Hélas pour lui, le clan Iyi a che-

val sur le code de l'honneur et tout à fait imperméable à la pitié, le força à passer à l'acte, avec ce bout de bois qui lui servait d'arme. L'intendant explique à Tsugumo qu'il lui arrivera la même chose s'il veut berner le clan. Mais Tsugumo a lui aussi une histoire à raconter. Ses révélations auront pour effet de ridiculiser le clan Iyi, et d'en sonner le glas puisque Tsugumo en tuera une bonne partie avant de faire usage de son sabre contre lui-même, comme il s'y était engagé.

Sous des extérieurs traditionnels, avec un grand respect des arts martiaux comme matière première de sa mise en scène, en utilisant d'une manière très romanesque le récit dans le récit, le noir et blanc et le Cinémascopie, Kobayashi se livre ici à une violente critique de cette morale japonaise féodale, encore très opérationnelle au pays du Soleil-Levant et tout à fait insensible à la misère hu-

maine. Il réussit au passage quelques beaux portraits comme celui du noble Tsugumo, admirablement interprété par Tatsuya Nkadai (qui vingt ans plus tard sera le héros de *Ran* et de *Kagemusha* de Kurosawa). Et surtout des scènes d'anthologie, dont la plus hallucinante est évidemment celle où Chijiwa se fait hara-kiri avec son sabre de bambou, sous le regard plein de morgue des principaux guerriers du clan Iyi.

EDOUARD WAINDROP



TUTTO CIO' CHE I MASS MEDIA IGNORANO DA UN CERTO TIPO DI MONDO

# IL MANIFESTO

Tutto ha bisogno di pubblicità

Facendo discutere anche sui periodici slovacchi la decisione della commissione di controllo della pubblicità di vietarne la più originale degli ultimi anni. «Tutto ha bisogno di pubblicità...» è scritto sopra la foto di una donna dipinta con colori sgargianti e messa in croce. La censura del billboard dell'agenzia IP Reklama non ha provocato altro che un aumento del giro d'affari della società. E l'articolo aggiunge alcune considerazioni: in una società da alcuni anni invasa da pubblicità ormai classiche di detersivi, automobili e birre, una pubblicità del genere offende ancora «il sentimento religioso dei consumatori?»

[Alessandro Catalano]

**Kankán** La rivista che svela di più. Dicembre '95 Mensile - Bratislava [Slovacchia] Tel • 0042/7/714411

## L'acchiappariviste

La più grande camicia del mondo è di taglia XXXXXXXL ed è stata presentata a Bristol, Gran Bretagna, per la pubblicità del negozio Sam Mason. Omologata nel Guinness dei primati: m. 5.40 per 3.60. Autore Nigel Russell. La scoperta è di una rivista collega. Ecco qualcuno che, come Daily planet, si nutre infatti solo di altre riviste. C'è tutto, moda, politica, Tyson, Twiggy, previsioni del tempo [proprio le migliori, quelle del «manifesto»], oroscopi, pubblicità, fotomontaggi, spartiti, fotoromanzi, canzoni, pornografia, pagine thai, arabe,

giapponesi agguantate ovunque... Gli editori/montatori sono Maurizio Cattelan e Dominique Gonzales-Foester, due artisti che assemblano pagine di riviste segnalate da altri artisti e nel prossimo numero allargheranno la cerchia degli inviti... [Ivo Bonaccorsi]

**Permanent Food** «a magazine about magazines». Grafiche Lama Pc. Distributore A&M Bookstore Milano. Fax • 33/1/4238.2604 Milano

pressione movimenti naturalmente sono la Shell [ma ti in Europa], la a e l'agenda icotabili an Express, Bp, te per i testi

sugli animali, McDonald, Mitsubishi, Nestlé, PepsiCola, Pizza Hut, Procter and Gamble...]. [Roberto Silvestri]

**Boycott Quarterly** Inverno 1995. Quadrimestrale. Center for Economic Democracy, Post Office Box 30727, Seattle, Wa 98103-0727. Usa. E-mail boycottguy@aol.com.



## B PROPOSAL

---

Please give a description of the publication and its format/medium, with an indication of its intended readership. Please include details of your overall publications policy.

**Permanent Food** is the first international magazine made of international magazines. It stems from an idea by *Maurizio Cattelan*, one of the most interesting Italian artists of the last generation and *Dominique Gonzalez-Foerster*, a young and already acknowledged artist from the French art scene. **The selection of the final 192 pages** - in colour and black-and-white, mm.170 x 240 - **was made by about a hundred artists involved for each issue, coming from different art experiences and geographical areas.**

**Permanent Food**, by recognizing the force of images, which are ephemeral and yet *permanent* underlines their restless proliferation.

**Permanent Food** needs no editorial offices, because the images that are used were already existing (or other magazines), and it has no text.

**Permanent Food** is a collection of images only, which by their very nature have no geographic linguistic, temporal boundaries.

**Permanent Food** is the omnivorous and edible magazine: it feeds on any other magazine and becomes food for the eyes in its turn.

**Permanent Food** came out in September 1995. Two issues have been published until now. The third issue has to come out before the end of 1996.

---

Please outline how the publication will assist the development of named artists(s) and photographer(s) career(s)

Thanks to **Permanent Food**, one may *glance through* these two talents and their interest for printed paper, *food* that cannot be renounced for the mind of every generation.

**Permanent Food** is an inexhaustible project, whose language favours contributions by young artists. It is an experiment which may succeed in originally yet suitably promoting the thought of contemporary artists, their constant commitment being critical and artistic at once.

**Permanent Food** is not gratuitous and destructive criticism, but a precise ideological assumption towards the world of images which surrounds us and would devour us, if we did not invert the flow and make it become *food*. **Permanent Food.**

---

**Career** - Please give details and bibliography of artist(s)/photographer(s)/author(s) /editor(s)

SEE BIOGRAPHIES AND BIBLIOGRAPHIES ENCLOSED

---



Mother Earth

CLICK HERE Happy Earth Day from Environmental Defense!



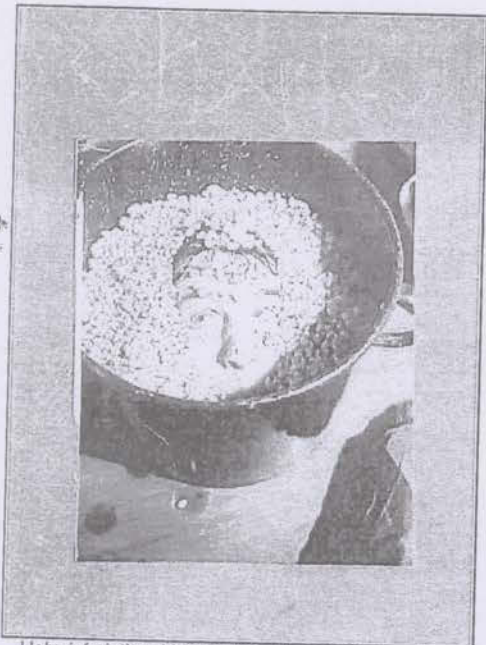
VOICE

article search  go

Week of April 17 - 23, 2002

- home
- radio
- classifieds
- features
- citystate
- NYC
- nation
- sports
- art
- books
- dance
- film/movie/clock
- music
- theater
- horoscope
- the best of nyc
- voice choices
- personals
- voice store
- about us

art ●●●



Ugly, infuriating, historic: the cover of *Charley*, John Bock's photo (photo: D.A.P.)

### Plundering the Image Bank With Cattelan and Feldmann Hunting and Gathering by Vince Aletti

**M**aurizio Cattelan, the Italian post-conceptualist who divides his time between Milan and New York, is one of that crew of artists whose work seems pitched to the increasingly overloaded circuit of international biennials and survey shows. His most famous piece, *La Nona Ora* (*The Ninth Hour*), a spectacularly theatrical installation that features a life-size waxwork model of Pope John Paul II pinned to the floor by a meteorite, debuted to predictable controversy at the Royal Academy's "Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art" in 2000 and went on to the Venice Biennale the

following year. For another startling piece, *Novocento*, Cattelan suspended a taxidermied workhorse with freakishly elongated legs from a sling in the ceiling. But prankish, large-scale installation pieces aren't Cattelan's only contribution to the cultural landscape. Since 1995, he's been collaborating on work that, while every bit as sly, is designed for a rather more intimate venue: the artist's magazine.

Cattelan is the senior editor of a new publication, due early next month in time for a May 19 show in the café at P.S.1. Called, for no particular reason, *Charley*, it's his oddest and funkiest book project so far: the fat, compact, 400-page paperback that resulted when more than 70 curators, critics, and artists (Vanessa Beecroft, Dan Cameron, Glenn Ligon, Kaspar König, and the *Voice's* Jerry Saltz among them) were each asked to choose 10 emerging artists to watch. Every artist is represented by a single, already published image—typically, a page torn from a magazine or a catalog—that design director Conny Purtill photographed on what looks like a dirty concrete floor. The finished product is ugly, infuriating, and historic, summing up this very moment in the art world with offhand authority and fuck-it-all cool. Whether this compendium will have any relevance five years from now doesn't really matter. Although I imagine its editors—*Flash Art's* Massimiliano Gioni, *Parkett's* Ali Subotnick, *Dia's* Bettina Funcke, and Cattelan—would be pleased to have come up with a blueprint for the immediate future of contemporary art, *Charley* was never intended to be definitive, only inclusive.

I wouldn't want to argue that point with the artists who didn't make the cut, but the 400 who did include virtually every young up-and-comer on the scene right now, along with a slew of people I've never seen or heard of. Since many of these people, both known and unknown, appear here in atypical or unfamiliar form, *Charley* has its limits as a research tool (and Purtill's decision to number only every 20th page and group all the artists' names inside the front cover doesn't help). But *Charley* is at once so unpretentious and so shrewd that its flaws turn out to be part of its perverse appeal. As if defying anyone to draw conclusions from this mess, the editors present much more than we can easily digest and make no attempt to homogenize their raw material. What's it all about? Ambition, confusion, desperation, drive, craft, detritus, displacement, immateriality, fashion, passion: everything and nothing. Like the art world, *Charley* is a vessel filled to overflowing. You needn't drown here, but you've got to get wet.

*Charley* is only the latest of Cattelan's publications, the most provocative and regular of which is a *Paris Review*-sized paperback journal called *Permanent Food* (\$11.50 at St. Mark's Bookshop). Published roughly twice a year since 1995 and now in its ninth issue, *Permanent Food* is a perfect postmodern product. Every page has been appropriated

VOICE RADIO

Need a Gift?  
Send Spring flowers  
Starting at \$29.99  
1-800-1flowers.com

Look TV Films

some Body  
April 26



- show me the trailer
- tell me a tickle
- what's the story?
- who's in it?
- read Sam's diary!

To advertise in Art contact [Bob Russell](#).

#### VOICE Giveaways

- Dance**
- Win tickets to see the Nui Ni Chen Dance Company

Film

Village Voice records Presents "Love songs for New York" benefit CD

VOICE STORE  
big inventory, cheap prices

CDs Search

from another magazine and re-presented here free of its original context. Because the choice of photographs, drawings, art, and graphics—made these days by Cattelan and Paola Manfrin—is so savvy and unexpected, even the most jaded magazine addict (you talkin' to me?) is guaranteed a quick fix of frisky images, recontextualized to the max. Although issue eight includes a note, cleverly inserted into a *Numéro* contents spread, crediting Cattelan and Manfrin, most issues appear anonymously. According to that same note, "*Permanent Food* is a non-profit magazine with a selection of pages taken from magazines all over the world. *Permanent Food* is a second generation magazine with a free copyright."

"We were making a virtue out of necessity," Cattelan explains via e-mail. "Basically, we wanted a magazine. And we wanted it to be as real and as functional as any other magazine." *Permanent's* first issues were compiled much as *Charley* was—from pages torn out and sent in by artists and designers. "*Permanent* was a magazine with no style or personality," Cattelan writes, "simply because any style was available, any personality interchangeable. So it wasn't mine and it wasn't yours." Even if the selection is much more his these days, the magazine still represents a bracingly idiosyncratic, determinedly democratic overview of life on the printed page.

The scrapbook sensibility that informs both *Charley* and *Permanent Food* is postmod but has roots in Pop (notably Ruscha and Warhol) and precedents in the tossed-off brilliance of Richard Prince's *Adult Comedy Action Drama* and Gerhard Richter's commodious *Atlas*. It can be traced further back to the New Objectivity of Albert Renger-Patzsch, whose 1928 book, *The World Is Beautiful*, set the standard for the deadpan photographic inventory and influenced the influential Bernd and Hilla Becher. The most prolific contemporary practitioner of this sort of visual sampling and image hoarding is Hans-Peter Feldmann, one of the first artists asked to contribute material to *Permanent Food*, and clearly an inspiration for Cattelan. Asked about Feldmann, Cattelan acknowledges his debt to the German artist's many books, saying, "After all, we are all dwarves on the shoulders of giants." Just how giant Feldmann is may not be immediately apparent to most New York gallerygoers, who have seen only patchy bits of his oeuvre, so his current retrospective at the Centre National de la Photographie in Paris (which continues through May 13) is something of a revelation.

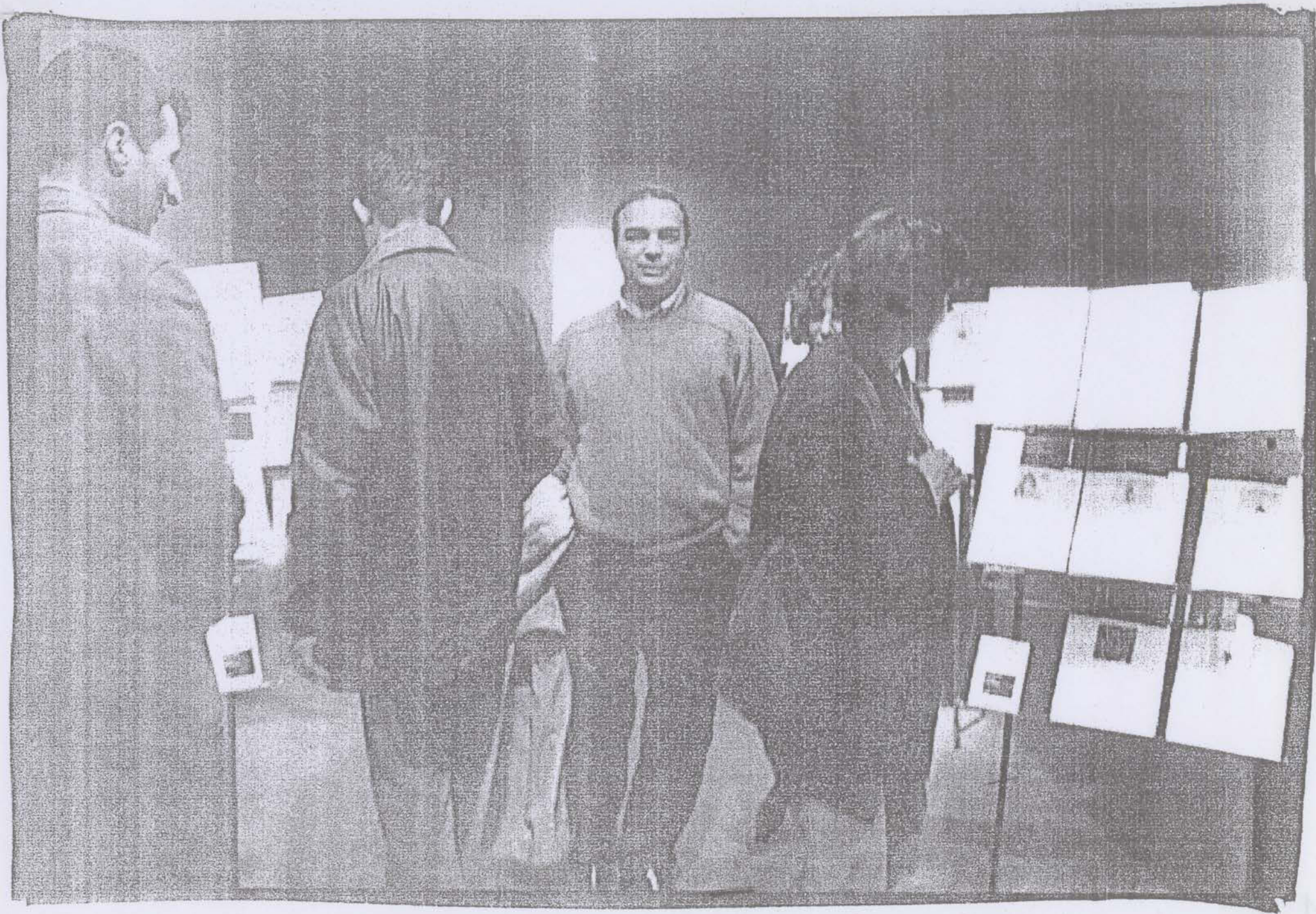
A celebration of the generic, the debased, the marvelous, and the pathetic through eccentric inventories of pop objects and imagery, Feldmann's "Une Exposition d'Art" includes work from the '70s to the present, much of it photographic, nearly all readymade. Though Feldmann also takes his own photographs—of, for instance, the views from various hotel rooms or one woman's entire wardrobe—they have an amateur snapshot quality that blends in seamlessly with the many anonymous snapshots he collects and re-presents in his work. Among the exhibits in his retrospective, along with a display box of Milky Way bars, a glass bowl full of pocket watches (all set to different times), and a toy train running in circles on a patterned rug, are an arrangement of 22 color photos of the Eiffel Tower, a small valise filled with flea-market photos, black-and-white Xeroxes of kitsch imagery pinned like posters to the wall, and a long grid of color-copies of mass-market photos of dogs, cats, soccer players, sunflowers, the British royal family, and Jayne Mansfield. Artless, authorless pictures like these were fetishized by dadaists and surrealists and prized by Pop and Fluxus artists, but Feldmann doesn't seem to care about the choice artifact (either object or image) so much as the perfectly banal throwaway.

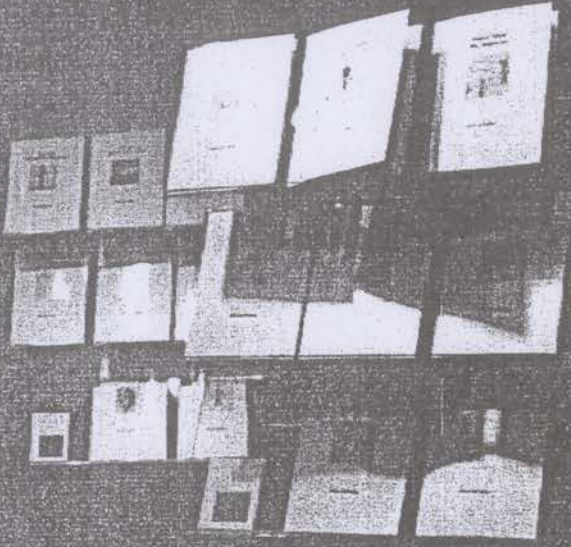
But you don't need to fly off to Paris to get a pungent taste of Feldmann at his best. The spring-summer 2002 issue of *Another Magazine*, the hefty, high-gloss biannual put out by the publishers of *Dazed & Confused*, opens with 12 pages of black-and-white photographs chosen and laid out by Feldmann in a style that will be familiar to those who have seen his various newsprint publications and two small books he calls *Voyeur*. Veering from the corny to the horrific, from the immediate to the historic, and mixing art photos with photojournalism and stock shots, Feldmann's scrapbook-like pastiches borrow from visual culture at all levels. The resulting slice of life, presented without an organizing narrative or any apparent intent, is, like Cattelan's magazine projects, both canny and chaotic. Dipping into the universal image bank, these artists come up with junk and jewels. However casual his projects, Cattelan is a judicious editor, but Feldmann is much more promiscuous, sampling high and low with such freewheeling élan that the distinction evaporates. Maybe we are the world.

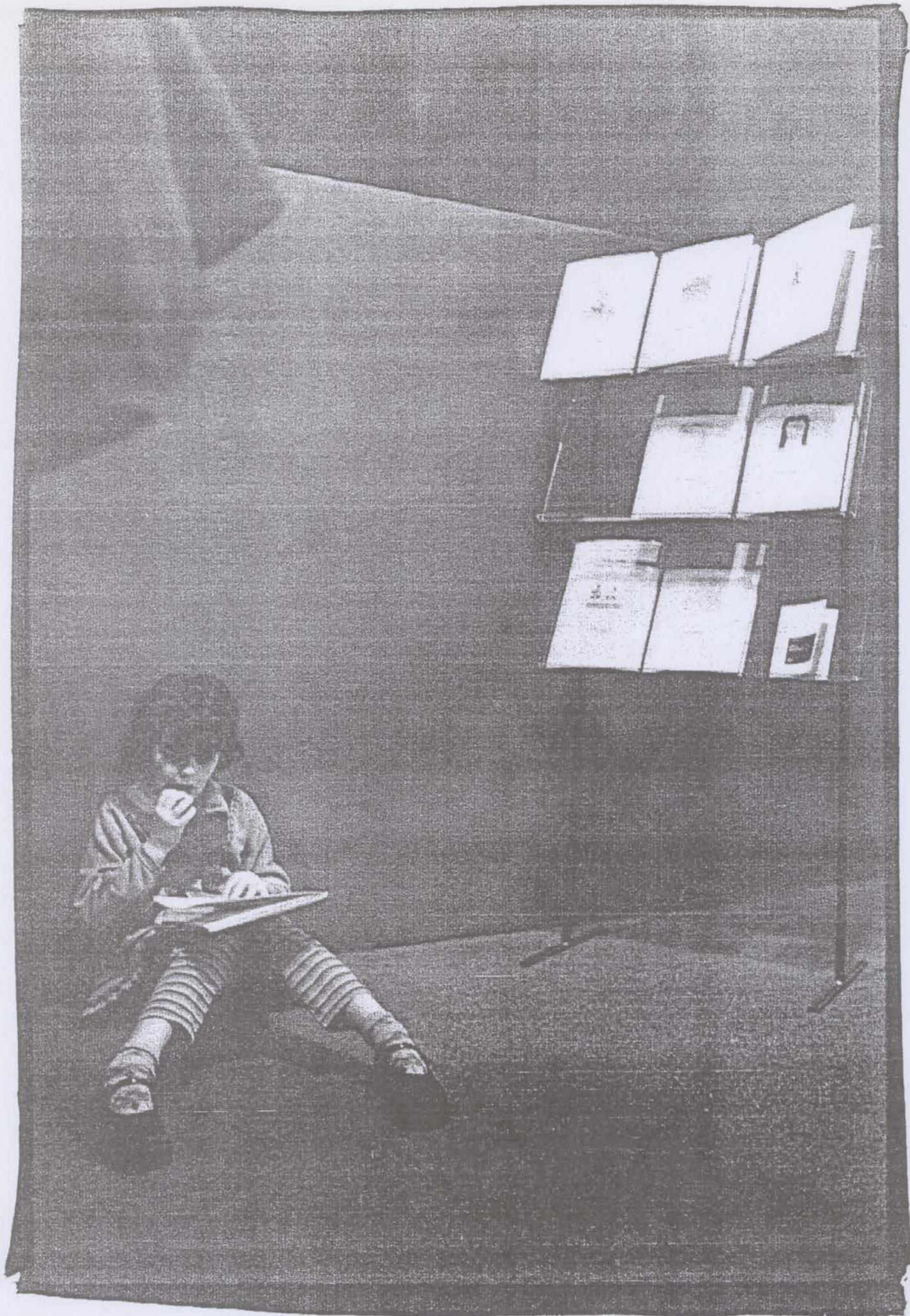
Tell us what you think. [editor@villagevoice.com](mailto:editor@villagevoice.com)

[E-mail this story to a friend.](#)

[Features](#) | [CityState](#) | [Hot Spot](#) | [Letters](#) | [Nation](#) | [NY Mirror](#) | [Sports](#) | [Art](#) | [Books](#) | [Dance](#) | [Film](#) | [Music](#) | [Theater](#) | [Classifieds](#) | [Personals](#) | [Eats](#) | [About Us](#) | [Contact Us](#) | [Cover Credits](#) | [Home](#)







Stefano Tutolo  
Scrivere non è il mio mestiere



Edizioni dell'Obbligo

