

"L'opera d'arte e' un nulla, ma un nulla che non e' lo zero. l'assenza di tutto, ma il pieno storico e consapevolmente rivoluzionario di tutta l'assenza presente, di tutta la realta' rovesciata dall'interno con tutte le sue mufte, le sue catene, le sue corde troppo tese, i suoi trucchi, le sue mistificazioni, i suoi frutti e le sue falsita'." Dino Formaggio

Perche' crediamo nell'arte? Su cosa si fonda questa credibilita' e quali sono i suoi limiti? E se crediamo nell'arte, cio' significa che crediamo anche in quell'intreccio di relazioni e interessi che porta comunemente il nome di sistema dell'arte? E' possibile riconoscere all'opera una sua autonomia? Se cio' non e' possibile quanto deve quest'opera - risultato del processo creativo - al sistema in cui e' inserita? Il plusvalore culturale che l'opera acquisisce grazie a questo sistema e' arte o artificio? L'artista puo' ancora misurare la propria identita' rapportandosi alla propria opera?

RICONSIDERAZIONE DEL SENSO

Le prime opere di Cattelan sono riconducibili all'area di arte e design. I primi progetti - lampade, tavoli, poltrone... - presentano, oltre all'aspetto funzionale dell'oggetto, un pendant semantico, una riconsiderazione del senso. L'artista si adegua ad un contesto ben definito, il design, proponendo oggetti che cercano di trasgredire l'omogeneizzazione tipica del contesto stesso. Il plusvalore semantico che ne segue non e' quello suggerito dal readymade duchampiano, e' un plusvalore culturale che non ci fa analizzare le dinamiche espressive dell'oggetto, ma le sue dinamiche interazionali/comunicative. L'oggetto ci interessa non per il suo valore simbolico, ma per il valore di scambio che esso detiene all'interno del sistema, per il valore di trasmissione di un informazione che riguarda i

modi con i quali l'oggetto si e' adeguato ad un contesto e non le sue ipotesi formali.

Nella mostra Biologia delle passioni (1989) l'artista presenta opere come Doppio movente - due ventilatori, uno di fronte all'altro, che accendendosi alternativamente spingono delle foglie secche in un tubo trasparente -, Rulo', una poltrona rotonda, senza base, su cui e' impossibile trovare un equilibrio e Cerniere ("Hinges: Automatic Painting System - While Growing the Roots Draw Inside the Glass") dei sipari composti da un doppio strato di vetro riempiti di terra in cui delle radici si sono sviluppate producendo delle foglie. Grazie alla trasparenza del materiale e' possibile seguire i percorsi arbitrari (naturali) che le radici hanno sviluppato tra i 2 centimetri che distanziano le lastre di vetro: formidabile virus d'ironia in un contesto di creativita' a tavolino. Cattelan propone quindi oggetti liberi dalla funzionalita' legata al disegno progettuale. In essi appare esplicito l'interesse a coniugare e a provare i limiti tra idea e funzione, realta' e finzione: sono il prodotto di uno scarto tra autentico e inautentico.

In questi lavori non si riscontra quella tipica disaffezione contemporanea verso la produzione manuale di oggetti tipica dell'appropriazione. Ma la manualita' di Cattelan non significa necessariamente una proiezione di senso nell'oggetto o nel fare oggetti. L'operare artistico non e' pura espressione energetica destinata alla contemplazione estetica. Fare arte e' diventato intreccio di relazioni, risultato di convenzioni, un dato di fatto assorbito da una cultura in cui l'opera non e'

piu' la "mise en forme" di una materia inanimata, e' piuttosto "informazione". passaggio di dati, plusvalore in cui il plus non e' un qualcosa di aggiunto, ma elemento essenziale per la comprensione delle cose. L'opera di Maurizio Cattelan, non cerca di riscattare la stabilita'/validita' formale dell'oggetto quanto evidenziare un processo. L'artista non avvia una simulazione dell'importanza del proprio lavoro, si appropria dei modi con cui questo lavoro si inserisce nel discorso dell'arte, nel discorso sull'arte.

I lavori di Cattelan affermano dunque se stessi in modo proposizionale e non fattuale. Ritroviamo una radice duchampiana nel riportare l'oggetto (elemento privilegiato del design) oltre il terreno della manualita' e di estendere il campo significativo. Nella produzione di oggetti di Cattelan distinguiamo quindi un linguaggio referenziale (l'adeguamento a forme e funzioni conosciute) inteso alla trasmissione dell'informazione povera/banale e un linguaggio ambiguo, interrogazione sul poetico, sull'esistente, tenendo ben presente che l'ambiguita' (nei termini formulati da Jakobson) per il formalista Sklovskij diventa addirittura "deviazione dalla norma". E' un discorso di ricostruzione e rivendicazione che in termini storici si puo' riagganciare a Piero Manzoni, Yves Klein, Fontana, ma diverge da questi illustri predecessori per la loro attenzione verso la rappresentazione e la sua crisi. Piuttosto che cercare di creare l'icona perfetta - o illustrare la sua impossibilita' - ad uso e consumo del collezionista di fine secolo, Maurizio Cattelan preferisce prendere in considerazione quelle strutture che rendono le

icone fruibili e vendibili. Qui ci troviamo oltre il valore di rappresentazione, di fronte ad un valore d'esposizione attraverso il quale l'opera assume nuove connotazioni, nuove funzioni, e, tra queste, la funzione artistica tradizionale sembra diventare meno importante. Questi oggetti vogliono superare lo standard tipico dell'eta' della produzione di massa, standard leggibile anche a livello alto come viene considerato quello del design. Come viene attuato questo salto del significato? Cattelan fornisce una risposta gia' dal titolo: biologia delle passioni. Se di biologia si tratta sara' bene ricordare un biologo. Nel suo L'Homme imaginant (Paris, 1970), Henri Laborit distingue il "manufatto" dall'oggetto "meccanofatto" per la capacita' del secondo di informare su cio' che l'uomo ha trasmesso a quelle stesse macchine che hanno fabbricato l'oggetto in questione. Ed e' qui che interviene il (plus)valore informativo - il valore di scambio trasmesso da autore a fruitore e viceversa - che non e' un surplus di valore (valore aggiunto) quanto caratteristica essenziale con la quale abbiamo imparato a misurare la validita' dell'opera, caratteristica determinata da quel sistema all'interno del quale l'opera viene accettata e promossa.

LA NECESSITA' DI UNO STANDARD

Il sistema economico dell'ultima decade si e' sviluppato in direzione di un'intensiva speculazione finanziaria, su modelli di comunicazione globale e di rapida informazione, sull'estensione e incorporamento delle agenzie di servizi. Tutto cio' ha relegato in secondo piano un sistema industriale che si basava sulla produzione, ma ha comunque messo in evidenza

icone fruibili e vendibili. Qui ci troviamo oltre il valore di rappresentazione, di fronte ad un valore d'esposizione attraverso il quale l'opera assume nuove connotazioni, nuove funzioni, e, tra queste, la funzione artistica tradizionale sembra diventare meno importante. Questi oggetti vogliono superare lo standard tipico dell'eta' della produzione di massa, standard leggibile anche a livello alto come viene considerato quello del design. Come viene attuato questo salto del significato? Cattelan fornisce una risposta gia' dal titolo: biologia delle passioni. Se di biologia si tratta sara' bene ricordare un biologo. Nel suo L'Homme imaginant (Paris, 1970), Henri Laborit distingue il "manufatto" dall'oggetto "meccanofatto" per la capacita' del secondo di informare su cio' che l'uomo ha trasmesso a quelle stesse macchine che hanno fabbricato l'oggetto in questione. Ed e' qui che interviene il (plus)valore informativo - il valore di scambio trasmesso da autore a fruitore e viceversa - che non e' un surplus di valore (valore aggiunto) quanto caratteristica essenziale con la quale abbiamo imparato a misurare la validita' dell'opera, caratteristica determinata da quel sistema all'interno del quale l'opera viene accettata e promossa.

LA NECESSITA' DI UNO STANDARD

Il sistema economico dell'ultima decade si e' sviluppato in direzione di un'intensiva speculazione finanziaria, su modelli di comunicazione globale e di rapida informazione, sull'estensione e incorporamento delle agenzie di servizi. Tutto cio' ha relegato in secondo piano un sistema industriale che si basava sulla produzione, ma ha comunque messo in evidenza

l'importanza del sistema rispetto alle singole parti che lo compongono.

Nel 1989 Cattelan fonda la Cooperativa Romagnola Scienziati (Cooperative of Scientists from Romagna). In un tessuto economico/sociale di sinistra come quello dell'Emilia Romagna tutto viene strutturato in cooperative. La "Cooperativa" di Cattelan - di cui l'artista e' unico fondatore e responsabile - suggerisce un gruppo di liberi pensatori che per poter continuare la loro ricerca ed esprimersi si vedono costretti ad adattarsi al sistema in corso. Metafora del libero artista che per esprimersi deve sottostare alle dinamiche del sistema dell'arte.

In un comunicato della cooperativa si legge:

"Ogni sistema, anche il piu' perfetto conserva un margine d'errore o di penetrabilita' in cui e' possibile inserire il virus anonimo... Progetti e lavori che nascono dall'idea che critica e riflessione, proposta ed intervento, sono attuabili nello spazio tra arte e vita, individuando sfasature e imperfette coincidenze dei sistemi di trasmissione dei saperi specializzati. Azioni che si svolgono come piccoli atti di pirateria all'interno del sistema dell'arte, spesso finiscono per essere legittimate e riconosciute nella realta'."

Il primo atto della Cooperativa e' la pubblicazione, sui quotidiani di Bologna e di Forlì durante le elezioni amministrative del 1990, di una pubblicita' elettorale che - simulando la grafica dei soliti annunci dei partiti - afferma Il voto e' prezioso. Tienitelo. L'annuncio si presta sia ad una riflessione sull'importanza del voto in un paese condannato all'immobilismo politico, sia all'astensione come gesto di protesta.

Nella primavera del 1990, vedendo su un muro una scritta che diceva meglio negri che ebrei (a testimonianza delle tensioni razziali derivanti dall'ondata di emigrati africani in Italia), l'artista pensa di formare una vera squadra di calcio (lo sport piu' popolare in Italia) composta da extracomunitari del Senegal residenti in Emilia Romagna. Perche' tutto questo non rimanga puro gesto concettuale, Cattelan si preoccupa di organizzare veri tornei con squadre di calcio regionali... naturalmente bianche. Si inventa uno sponsor per il logo delle magliette dei calciatori che porta il nome di RAUSS, rifacendosi cosi al vecchio insulto nazista usato contro gli ebrei. L'utilizzazione di questa parola provoca un capovolgimento di contesto in cui l'oggetto mantiene il significato, ma sposta completamente il significato; invece che un insulto il logo "Rauss" rappresenta l'improbabile sponsor di una ditta di trasporti inesistente. Riconsiderazione del senso; l'invito ad andarsene diventa l'invito ad andare. Oltre all'aspetto organizzativo concreto, Cattelan organizza una capillare diffusione documentativa dell'operazione intervenendo nelle gallerie, ad una grande mostra (Arte Giovane 90, La fabbrica del vapore, Milano) alle fiere d'arte di Francoforte, Nizza e Bologna.

STRATEGIE

Per l'arte di fine secolo l'accettazione e la promozione da parte del sistema ha lo stesso valore che per l'arte moderna aveva l'accettazione da parte della storia dell'arte. All'interno dell'elefantiaca mostra "Anni 90" Cattelan presenta un calcetto di 7 metri di lunghezza che permette di giocare a

due squadre composte da 11 giocatori ciascuna. Insieme alla squadra di senegalesi, durante il vernissage nella galleria comunale di Bologna, gioca una squadra composta di critici d'arte, artisti ed operatori del sistema dell'arte...

Se con il calcetto Cattelan invita gli operatori del sistema a partecipare al proprio gioco, con Strategie (1990) l'artista fa invece lavorare tutti i partecipanti al sistema. Interrogare il sistema dell'arte, inserirsi riconsiderando la propria posizione, sminuendo l'io creativo e proponendo se stessi in modo diverso rispetto al contesto tradizionale. L'artista si appropria e simula il modo in cui viene costruita l'immagine dell'arte all'interno della comunicazione editoriale e con la collaborazione dei diversi elementi del sistema dell'arte che partecipano a questa costruzione: artista, gallerista, rivista d'arte, critico, venditore di spazi pubblicitari, grafico, sponsor, collezionista, fotografo... Cattelan sostituisce la copertina di un normale numero della rivista d'arte Flash Art con l'immagine di una precaria piramide costituita da copie della stessa rivista. Suggerimento esplicito alla precarietà del sistema dell'arte così come lo stiamo vivendo negli ultimi anni. In galleria l'artista installa la piramide, si preoccupa di pubblicizzare la rivista e ottiene anche delle prenotazioni per i suoi spazi pubblicitari. La galleria dimostra il suo vero volto di contenitore fittizio dell'opera d'arte, questa volta l'opera è finzione definitiva.

L'ARTISTA COME CLANDESTINO

Arrivati a questo punto dovrebbe sembrare chiaro che la domanda "L'artista può ancora misurare la propria identità"

rapportandosi alla propria opera?" sembra ormai fuori luogo. L'arte mercantile degli anni '80 si e' sviluppata per soddisfare il bisogno di un mercato che ha allargato a dismisura la propria clientela chiedendo ai propri artisti affermati di tenere il passo con l'aumento delle offerte e spingendo artisti non ancora affermati ad affermarsi in fretta. Tutto cio' deve aver prodotto nuove dinamiche di alienazione, l'impossibilita' di essere normali (o comunque di essere quello che si era) in un mondo in cui non e' piu' sufficiente chiudersi nel proprio studio per produrre arte. Dal momento che le proprie opere acquistano significato quando vengono accettate e promosse da un sistema, dunque e' il sistema che diventa luogo di produzione, cosi' come nella civiltà post-industriale e' il mercato a diventare luogo di produzione delle merci e non piu' la fabbrica.

Molti artisti negli ultimi anni hanno cercato di riflettere attraverso il loro lavoro questo stato di cose, operazioni erroneamente definite spettacolari, quando invece sono deliberatamente speculari di un sistema che rifiuta di ridursi a codice. "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). Se una volta era possibile all'artista sconvolgere l'ordine costituito ed "épater la bourgeoisie", oggi risulta molto piu' difficile sorprendere un capitalismo che assorbe e incorpora ogni nuova sovversione. Il disordine diventa subito ordine, il mercato ingloba subito ogni forma di dissenso rendendolo funzionale ai propri scopi:

"To penetrate and get into the space-fracture (invoked, underlined, evoked, yearned for, idealized) between art & 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)

Eppure c'e' ancora spazio per l'artista, purché provochi contaminazioni, purché continui ad inserire il virus del dubbio. Sarà allora importante cambiare le proprie coordinate, rinunciare all'attacco frontale insinuandosi tra le maglie del sistema e provarne i limiti. Forse non è il momento adatto per la trasgressione se anche questa è diventata dinamica creativa di un mercato onnivoro. Sarà meglio procedere ad una "verifica" dei sistemi prestabiliti, una valutazione delle possibilità di questi sistemi di accettare/rifiutare ciò che noi continuiamo a chiamare arte.

Così con Torno Subito l'opera si annulla del tutto, favorendo solo la sua annunciazione. Il pubblico che arrivava alla Galleria Neon di Bologna trovava soltanto una placca con le parole I'll be back soon. Nel 1991, invitato ad una mostra collettiva, Cattelan si presenta ed espone una denuncia - regolarmente timbrata e archiviata dalla polizia - secondo la quale l'opera gli era stata rubata la notte precedente. L'opera - dichiara il rapporto della polizia - era invisibile.

In occasione dell'ultima "Arte e Fiera" di Bologna (gennaio 1992), l'artista espone nello stand della Galleria De Carlo una serie di identikit del suo volto realizzati da un disegnatore della polizia su indicazioni verbali degli amici dell'artista. Il disegnatore, ovviamente, non ha mai visto in faccia l'artista, ma a giudicare dai ritratti professionali (a cui è riconosciuta funzione di ricerca e cattura) neanche gli amici

sembrano concordare su una fisionomia dell'artista il piu' possibile vicina alla realta'.

RICONSIDERAZIONE DEL RUOLO

L'assenza dell'opera, l'intervento del pubblico e degli operatori, la cancellazione dell'artista, ci riporta ad un discorso sul ruolo. Per Cattelan il ruolo non e' deterministico a priori, ma si identifica e va riconosciuto nelle dinamiche in atto. Il ruolo - nel caso del ruolo d'artista - diventa un problema personale di identificazione che diventa (una volta parte del lavoro) dinamica spiazzante che rimette in questione categorie acquisite e strategie dominanti. Anche il ruolo dello spettatore non sembra piu' lo stesso. La recente tendenza delle installazioni, ad esempio, gia' costringe il pubblico coinvolgendolo fisicamente - a non fare affidamento soltanto sulla propria esperienza visiva, ma a tenere in considerazione la sua esperienza globale. Questo certamente allarga il rapporto tra artista e pubblico. L'arte odierna e' quanto di piu' lontano ci possa essere da un rapporto chiuso tra artista e spettatore. L'arte oggi si gioca nella qualita' 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 perche', infine, bisognera' pur dirlo (e il lavoro sull'identikit e' abbastanza esplicito in questo senso) che il rivolgersi al sistema non e' 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 cio' che assume le

vesti di un sistema.

Ci troviamo dunque di fronte ad un arte che e' politica perche' si rivolge alla presa di coscienza del gruppo (i 4 gatti del mondo dell'arte, ma anche la comunita' intera come suggeriscono certi lavori); si rivolge ad una dialettica delle dinamiche in corso piu' che ad una dialettica dei segni; si rivolge ad una consapevolezza del proprio operare all'interno delle contraddizioni nascoste da un mondo dell'arte che sembra essere sempre piu' intenzionato a pianificarle. Bisognera' allora rimettere in discussione il modo in cui trasformiamo la natura in cultura, attraverso quali mediazioni dialettiche risolviamo il nostro operare come artisti, come autori, come attori, presenze di un palcoscenico del quale non riusciamo a distinguere i confini, ma che diventa teatro della trasformazione dell'inerte in nuovo, del passaggio - sempre piu' insoddisfacente - dal desiderio alla realizzazione di questo desiderio. Cattelan suggerisce una riflessione su questo passaggio natura-lavoro, per ridiscutere una dinamica secondo la quale la realizzazione dei disegni umani assume significato soltanto in relazione ad un mondo di produzione. Arte come fuga dall'oggettivizzazione del lavoro (dal lavoro fine a se stesso, dall'arte fine a se stessa) perche' l'arte non sia uno dei tanti giocattoli della civiltà dell'entertainment. "L'arte, l'artificio, vengono sempre ritenuti meno pericolosi della verita'." (Boltanski) La bipolarita' arte/realta' ci appare allora tanto piu' proficua quanto piu' l'operazione artistica riesce a riproporre la stratificazione di strutture che a questo binomio appartengono (sia in chiave metaforica che

realistica), le dinamiche di potere che questi strati nascondono o manifestano, le intenzioni nascoste e quelle affermate.

Arte che mantenga e ricerchi una relazione qualitativa con il mondo. Il concetto di qualita' non e' riferito all'oggetto, ma ai sistemi, alle strategie socioculturali, cosi' come il capitale non e' piu' produzione di merci, ma produzione di informazione, qualita' dell'informazione. Di conseguenza l'opera di Cattelan non e' un lavoro sulla drammatizzazione del nulla, ma sulle sovrastrutture che circondano questa drammatizzazione rendendola possibile, rendendola vendibile. L'analisi linguistica di Cattelan non e' legata ad un operazione concettuale, quanto a continuare il gioco di dissimulazione, scoprire le carte, rivelare il proprio interesse per l'arte come possibilita' di dialogo, e come possibilita' del fare, perche' e' dal fare che dipende il dire. Arte come intercomunicabilita' sociale nell'atto del porsi, del farsi, del non definirsi, perche' e' in quest'ultima fase che interviene l'artificio. Se e' vero che "L'arte e' tutto cio' che gli uomini chiamano arte." (Formaggio) sara' anche interessante notare attraverso una continua verifica delle sue variabili la qualita' di cio' che ci troviamo davanti ed impariamo ad amare. To be continued...****