

Maurizio Cattelan : a grammar of visual delinquency = eine Grammatik des künstlerischen Schurkenstreichs

Autor(en): **Bourriaud, Nicolas / Sartarelli, Stephen / Aeberli, Irene**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 59: **Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680546>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

m a u

n i z i o

c a t t

e l a n

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

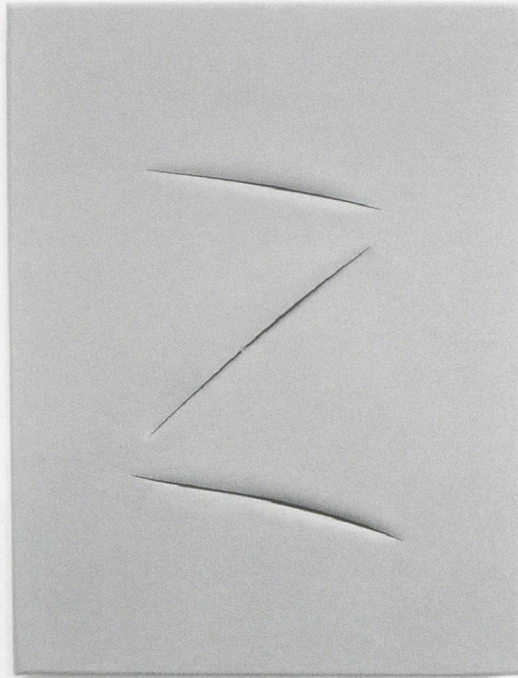
NICOLAS BOURRIAUD is an art critic and curator based in Paris. He is the co-director of the Palais de Tokyo, a Parisian kunsthalle which will open in 2001. His essay "Relational Aesthetics" will be published in English this fall.

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 LEBOUF)



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...¹⁾

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

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, 19¹¹/₁₆ x 23³/₈" / 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 repertory (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, *UNTITLED*, 1998, olive tree, earth, water, wood, metal, plastic, installation, Casino de Luxemburg, "Manifesta 2," 26¼ x 16½ x 16½ 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.

MAURIZIO CATTELAN, PLUTO, 1998, skeleton of a dog, newspaper, lifefize installation, Museum für Gegenwartskunst, Zürich / Hundeskelett, Zeitung. (PHOTO: MARANZANO)



NICOLAS BOURRIAUD

Eine Grammatik des künstlerischen Schurkenstreichs

Es ist weitaus einfacher, Maurizio Cattelans Schaffen zeitlich einzuordnen, als die Logik, der seine Figuren gehorchen, mit Worten zu erklären, setzt dieser schwer fassbare Künstler bei seiner Arbeit doch auf fortlaufende Überraschungseffekte. Bei jedem neuen Werk ist man versucht zu sagen: Nein, das ist nicht möglich, das kann er doch nicht ausstellen, er hat es tatsächlich gewagt... Cattelans Lachen ist unbändig und sein unentwegtes Sich-selbst-Überbieten

NICOLAS BOURRIAUD ist Kunstkritiker und Kurator sowie Kodirektor des Palais de Tokyo, einer neuen Kunsthalle, die 2001 in Paris eröffnet wird. Zu seinen jüngsten Publikationen gehört der Essay *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, Paris 1999.

in der Produktion komischer Situationen lässt eine Art Schutzschild um seine Arbeit entstehen, der den Willen zur Analyse lähmt und einen verblüfft zurücklässt. Was für eine Frechheit!

Zorro (das Begleitgeräusch als Methode)

OHNE TITEL (1993), Acryl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Die Leinwand weist drei Einschnitte im Stil von Lucio Fontana auf, die zusammen das Z von Zorro bilden. Maurizio Cattelan schlüpft also in die Rolle des maskierten Rächers, der sich geschworen hat, im Rahmen des Kunstbetriebs die menschliche Komödie unter die Lupe zu nehmen. In seinem scheinbar



ganz einfachen, zugleich minimalen und unmittelbar zugänglichen Werk findet man alle rhetorischen Elemente, die sein Schaffen ausmachen: den karikierend verzerrenden Umgang mit Werken aus der Vergangenheit, die moralische Fabel, aber vor allem die unverschämte Art, unser Wertsystem aufzubrechen, die seinen Stil geradezu ausmacht. Aber dieses einzigartige Werk zeugt auch von der moralischen Haltung, die Cattelans Schaffen prägt: Formen wörtlich zu verstehen. Was bei OHNE TITEL (1993) auf den ersten Blick auffällt, ist natürlich das Karikieren von Fontanas Serie der *Concetti spaziali* aus den 50er Jahren. Für Fontana war das Aufschlitzen der Leinwand eine symbolische Geste. Cattelan dagegen führt uns diesen Akt in seinem geläufigeren Sinn

MAURIZIO CATTELAN, *TOURISTS*, 1997, stuffed pigeons, lifesize installation, Venice Biennale / *TOURISTEN*, ausgestopfte Tauben, Biennale Venedig.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

vor, als Verwendung einer Waffe und als Gebärde eines Filmschurken. Der Buchstabe kommt vor dem Geist: Jedes seiner Werke reduziert den Geist der modernen Kunst auf den Buchstaben der Gesellschaftskomödie, indem es eine demystifizierende Geschichte erzählt – eine Folge von Parodien und Gags, begleitet von höhnischem Gelächter.

Fontanas (vertikale) Geste war eine Öffnung hin zur Unendlichkeit des Raums, zum modernen Opti-

mismus, in dessen Vorstellung eine Sphäre jenseits der Leinwand, ein erreichbares Erhabenes existierte. Deren Nachahmung (in Zickzackform) durch Cattelan gibt Fontana der Lächerlichkeit preis, indem sie ihn mit Walt Disneys TV-Serie *Zorro* in Verbindung bringt, die etwa zur selben Zeit entstand wie seine Werke. Zickzack ist die Bewegung, die in Cattelans Schaffen am häufigsten vorkommt: Es ist eine naturgemäss komische, chaplineske Bewegung, die für ein Hinundhergerissensein zwischen den Dingen steht. Der Slalom fahrende Künstler macht Täuschungsmanöver, seine unsichere Fahrt reizt zum Lachen, doch er kreist die Formen ein, die er dabei streift, und reduziert sie auf ihre Bedeutung als Beiwerk und Dekor. OHNE TITEL (1993) ist tatsächlich ein programmatisches Werk, sowohl was die Form als auch was die Methode betrifft: Der Zickzack ist Cattelans Markenzeichen.

Denkt man an seine zahlreichen «Reprisen», so erkennt man eine ähnliche Methode: Die formale

Struktur erscheint vertraut, doch mit der Zeit tritt auf fast hinterhältige Weise eine neue Bedeutungsschicht zutage, die unsere Wahrnehmung radikal verändert. Maurizio Cattelans Formen zeigen uns immer vertraute Elemente, die von einer Off-Stimme mit grausamen oder sarkastischen Anekdoten begleitet werden.

In Jacques Tatis *Mon Oncle* sieht ein Mann, wie eine Concierge ein Huhn rupft. Er imitiert das Gackern des Tiers, worauf die arme Frau vor Schreck hochfährt, glaubt sie doch, das Huhn sei wieder lebendig geworden. Cattelans Werke haben meist eine ähnliche Wirkung – wenn er etwa einen Fontana mit dem Titelgesang der *Zorro*-Filme untermalt, wenn man vor einem Werk, das an Smithson oder Kounellis erinnert, die Roten Brigaden hört oder vor einem Loch im Stil der *Earthworks* der 60er Jahre an ein Grab denken muss. Eine THX-Version der Konzeptkunst, abgemischt von einem perversen Toningenieur...¹⁾

MAURIZIO CATTELAN, AC FORNITORE SUD VS. CESENA 12:47, 1991, black-and-white photograph of the players with STADIUM, 1991, soccer table of wood, glass, metal, plastic, 23 x 3¼ x 4 ft /
Schwarzweissphoto der Spieler mit STADIUM, Fussballtisch aus Holz, Glas, Metall, Plastik, 700 x 100 x 120 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Bologna.



Der Tunichtgut

Wenn er in einer New Yorker Galerie unter einem Kristalllüster einen lebenden Esel ausstellt, spielt Cattelan indirekt auf die zwölf Pferde an, die Jannis Kounellis 1969 in der Galerie L'Attico in Rom zeigte. Doch der Werktitel – WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK. DO NOT TOUCH, DO NOT FEED, NO SMOKING, NO PHOTOGRAPHS, NO DOGS, THANK YOU (Warnung! Betreten auf eigenes Risiko. Bitte nicht berühren, bitte nicht füttern, Rauchen und Photographieren verboten, Hunde bleiben draussen. Danke. 1993) – ändert den Sinn des Werks radikal, beraubt es seiner Historizität und seiner vitalistischen Symbolik, um es im spektakulärsten Sinn des Wortes auf seine Darstellungsweise auszurichten: Was wir sehen, ist ein streng bewachtes, burleskes Spektakel, dessen Begrenzung rein rechtlicher Natur ist. Das lebende Tier wird weder als schön noch als neu dargestellt, sondern als ein Objekt, das für das Publikum gefährlich ist und für den Galeristen höchst problematisch. Auf Kounellis bezieht sich der Künstler nicht ohne Grund, wird doch klar erkennbar, dass die Arte Povera den wichtigsten Nährboden für Maurizio Cattelans Schaffen darstellt, vor allem was die Komposition seiner Bilder und die Anordnung der verwendeten Readymade-Elemente im Raum angeht. Tatsache ist, dass er kaum technische oder serienmässig hergestellte Gegenstände verwendet und sein formales Spektrum eher natürliche (Kounellis, Penone) oder anthropomorphe Elemente (Paolini, Boetti) beinhaltet. Es handelt sich dabei nicht um Einflüsse der Arte Povera und schon gar nicht um eine Hommage an diese, sondern um eine Art linguistischen, sehr diskreten «Festplattenspeicher», der das Italienische seiner künstlerischen Ausbildung widerspiegelt.

1968 zeigte Pier Paolo Calzolari OHNE TITEL (MALINA), eine Installation, in der nebst einem Erdhaufen und verschiedenen Eisblöcken ein an die Wand geketteter Albinohund zu sehen war. Führen wir uns nochmals die Menagerie von Cattelan vor Augen, die aus Pferden, Eseln, Hunden, Straussen, Tauben und Eichhörnchen besteht. Diese Tiere symbolisieren nichts, stehen für keinen transzendenten Wert, sondern begnügen sich damit, bestimmte Typen, Ge-

stalten oder Situationen zu verkörpern: Die von der Arte Povera oder Joseph Beuys geschaffene symbolische Welt zerfällt in den Werken Cattelans unter dem Druck eines entfesselten «bösen Dämons», der die Formen ständig mit ihren Widersprüchen konfrontiert und sich allen positiven Werten strikt verweigert.

Diese Art, die modernistischen Formen gegen die Ideologie zu wenden, die sie hervorgebracht hat (moderne Emanzipationsideologien, die Idee des Erhabenen), aber auch gegen die Kunstwelt und ihre Überzeugungen, zeugt mehr von karikaturistischer Unbarmherzigkeit als für einen angeblichen Zynismus. Manche seiner Ausstellungen mögen auf den ersten Blick an einen Michael Asher oder Jon Knight erinnern, insofern, als sie den Galeristen oder den Ausstellungsraum zum Gegenstand haben und dadurch die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen des Kunstbetriebs offen legen. Doch bald schon macht der Bezug auf die Konzeptkunst einem anderen, diffuseren Eindruck Platz, jenem einer echten Personalisierung der Kritik, die, wie wir später sehen werden, nicht nur auf die Form der Fabel zurückgeht, sondern auch auf das Bedürfnis Leute zu belästigen. So schuf Cattelan 1993 ein Werk, das den gesamten Raum der Galerie Massimo De Carlo in Mailand beanspruchte und nur durch das Schaufenster betrachtet werden konnte. Nachdem er in einem Gespräch seine Idee dargelegt hatte, bekannte der Künstler zum Schluss: «Ausserdem wollte ich Massimo de Carlo einen Monat lang aus der Galerie raushaben.»

Ein böser Schalk, wie der ewige Tunichtgut in der hintersten Schulbank, der nichts als Streiche ausheckt.

Man gewinnt den Eindruck, dass Cattelan sein formales Repertoire als Pflicht und zu erledigende Hausaufgaben betrachtet, im Rahmen eines Lehrplans, den der aufsässige Künstler und Klassenclown mit besonderem Vergnügen in Richtung Schabernack lenkt. Eine seiner ersten wichtigen Arbeiten, EDIZIONI DELL'OBBLIGO (Pflicht-Ausgaben, 1991) besteht aus Schulbüchern, deren Einbände und Titel von Schülern als eine Art höhnischer Rache gegen jeden Schulzwang verunstaltet wurden. Was die Tücher und Stoffe der Arte Povera und der Anti-

Form der 60er Jahre angeht, so schienen sie ihm tauglich... um aus dem Castello di Rivara zu entfliehen, wo er 1992 an seiner ersten wichtigen Gruppenausstellung teilnahm: «Es machte mir Spass zu beobachten, was die anderen Künstler machten, wie sie auf die Situation reagierten. Diese Arbeit war nicht bloss eine Metapher, sondern auch ein praktisches Hilfsmittel: In der Nacht vor der Eröffnung der Ausstellung seilte ich mich aus dem Fenster ab und ging.» Das gezeigte Werk war nichts anderes als eine behelfsmässige Leiter aus aneinander geknoteten Bettlaken, die an der Fassade des Ausstellungslokals herunterhing.

Nach demselben Prinzip stellt Cattelan 1998 an der «Manifesta II» in Luxemburg einen Olivenbaum aus, der auf ein riesiges, würfelförmiges Stück Erde gepflanzt ist. Ein Betrachter, der es eilig hat, könnte glauben, dass er es hier mit einem Remake von Beuys oder Penone zu tun hat; dabei trägt dieses pflanzliche Element nichts zur Bedeutung des Werks bei, die sich aus dem offensiven Vorgehen dieses Künstlers ergibt, der den Finger auf die physischen und ideologischen Grenzen des Einzelnen und der Gemeinschaft legt und dabei die Möglichkeiten und die Geduld der Institutionen auf die Probe stellt.

Felix Gonzalez-Torres verwendete ein historisch definiertes formales Repertoire (Minimal Art, Anti-Form), um ideologische Voraussetzungen zu enthüllen und ein neues Alphabet des Kampfes gegen sexuelle Normen zu entwickeln. Cattelan dagegen lenkt die Formen, mit denen er sich auseinandersetzt, in Richtung Konflikt und Komödie. Er sucht durch immer unbequemer, einengender oder platzraubender werdende Arbeiten den Konflikt mit den Exponenten des Kunstbetriebs. Durch Inszenierungen, in denen er die Geschichte der neueren Kunst ins Burleske verzerrt, fördert er die Komik zutage, die den Kräfteverhältnissen im Kunstbetrieb zugrunde liegt. Mit einem Wort, sein künstlerisches Schaffen besteht darin, die Formen, mit denen er es zu tun hat, ins Schurkenhafte zu verkehren.

Appropriation als Einbruch

-76 400 000 (1992): Cattelan liest Meldungen über Einbrüche und setzt sich darauf mit den betroffenen

Institutionen und Privatpersonen in Verbindung, um an die aufgebrochenen Geldschränke zu gelangen, die er dann so, wie er sie vorfindet, ausstellt.

So wird im symbolträchtigsten Readymade Cattelans die künstlerische Geste einmal mehr beim Wort genommen. Die Aneignung wird zum Einbruch, das heisst, der italienische Künstler übersetzt einmal mehr Stilfiguren der Moderne in die Sprache gesellschaftlicher Gewaltanwendung. 1996 organisiert Cattelan anlässlich einer Ausstellung in Amsterdam übrigens einen wirklichen Einbruch in eine private Galerie und stellt seine Beute unter dem Titel ANOTHER FUCKING READYMADE (Noch so ein verdamntes Readymade) in der gegenüberliegenden De Appel Foundation aus... Ein weiteres Beispiel ist LULLABY (Wiegenlied, 1994), das aus zwei beinahe rechteckigen Haufen von Säcken mit Bauschutt besteht, die in eine transparente Plastikfolie gehüllt auf Transportpaletten liegen. Der Bauschutt stammt vom Padiglione d'Arte Contemporanea in Mailand, den Uffizien in Florenz und von einer Kirche in Rom, alles Gebäude, auf die damals Bombenanschläge verübt worden waren, die die Handschrift der Mafia trugen. Auf formaler Ebene erinnert LULLABY an Robert Smithsons *Nonsites*, Kounellis' Kohlen Säcke und das karge Aussehen von Werken der Arte Povera oder – zeitlich etwas weniger weit zurückliegend – an Arbeiten Dan Petermans. Alles ändert sich, wenn man erfährt, dass dieser Schutt von Sprengstoffanschlägen auf italienische Institutionen stammt: Man stellt sich sofort andere Fragen und wird zum Voyeur. Die Sensationslust hat gesiegt.

Pierre Joseph zählt im Katalog zur Ausstellung «No Man's Time» (1991) auf, was man heutzutage in einer Kunstinstitution alles anstellen kann:

Man kann Bonbons aufspießen, Leute mit Stahlplatten zermalmen. (...) Blut an die Wände spritzen. In einem öffentlichen Gebäude die Wände bekritzeln, Rad oder Skateboard fahren ohne verhaftet zu werden. Basketballschuhe tragen oder zu Pferd erscheinen. Man kann Löcher in die Wände bohren, am Boden Rinnen und Gräben ausheben. Leinwände verbrennen. Mit dem Maschinengewehr herumballern. (...) Auf Flugzeuge schießen. Den Planeten ausspionieren. Alles blau anmalen. Den ganzen Raum in Anspruch nehmen. Bilder und Musik klauen. Am Sonntag arbeiten. Führt man sich all dies vor Augen, könnte man



MAURIZIO CATTELAN, *UNA DOMENICA A RIVARA / A SUNDAY IN RIVARA*, 1996, knotted cotton sheets 472 1/2" long, installation, Castello di Rivara, Italy, / EIN SONNTAG IN RIVARA, verknötnete Bettlaken, 1200 cm lang. (PHOTO: STUDIO BLU)



MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1999, granite, MDF, steel, 2700 hand-carved letters, 86 7/8 x 118 1/8 x 23 3/8" / OHNE TITEL, Granit, MDF, Stahl, 2700 handgemeisselte Buchstaben, 220 x 300 x 60 cm.

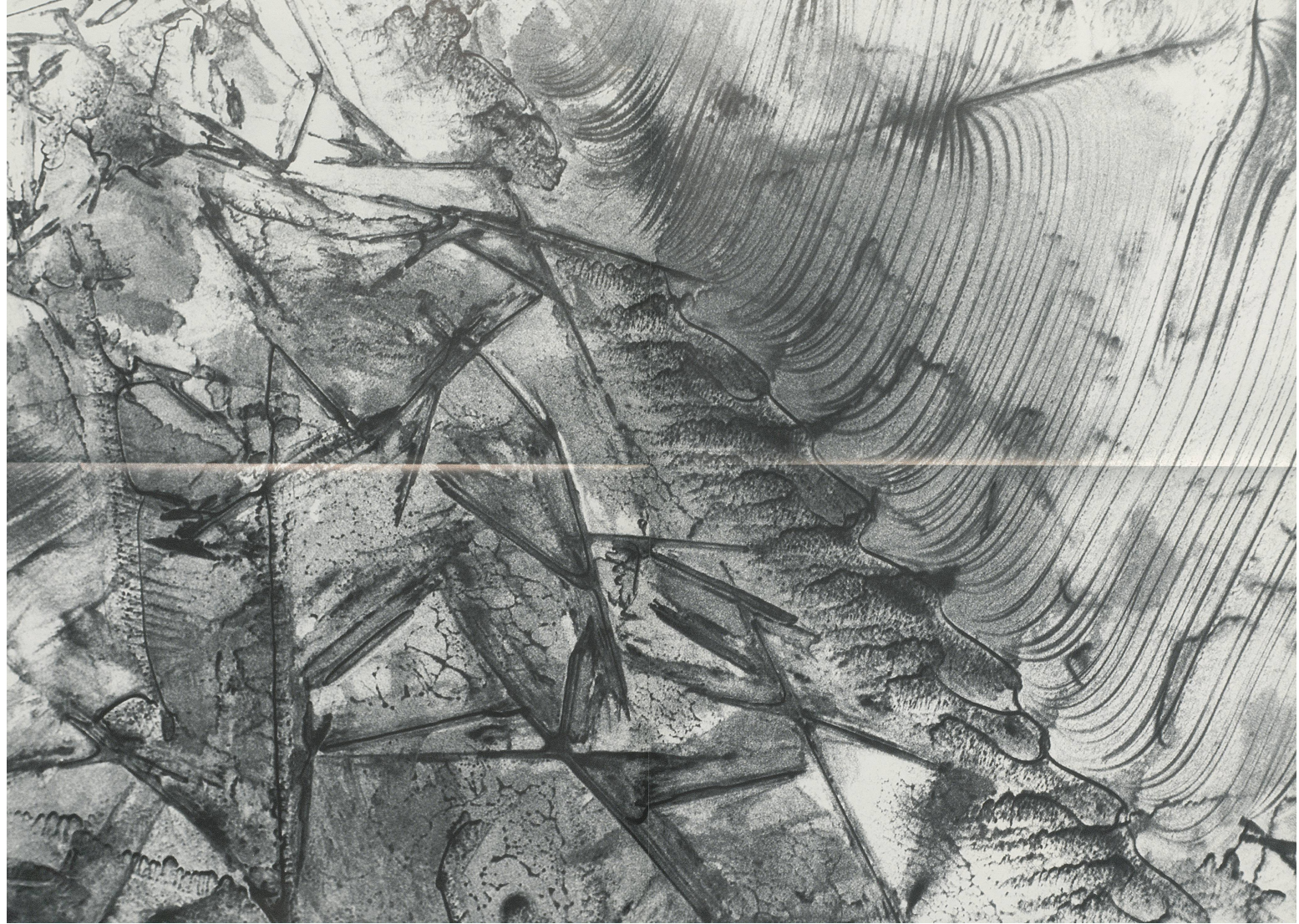
denken, dass man uns Orte zur Simulation von Freiheit und virtuellen Erfahrungen zur Verfügung stellt.

Maurizio Cattelan bewegt sich in diesen Grenzbe-
reichen. Oftmals inspiriert von Aktionen der Vergan-
genheit und klassischen Werken des avantgardisti-
schen Repertoires, bemüht er sich, diese ausserhalb
der Schranken des Gesetzes weiterzuentwickeln; bei
vielen seiner Ausstellungen stellt er die Geduld, die
finanziellen Mittel und die ethische Haltung seiner
Gastgeber auf eine harte Probe. Was könnte es bei-
spielsweise Gemeineres geben, als anlässlich einer
Ausstellung in Grossbritannien die Niederlagen der
englischen Fussball-Nationalmannschaft auf einer
Art Mahnmal aufzulisten?

Fabeln mit THX-Sound

Diese freulerische Haltung deutet nicht auf eine feh-
lende Moral, ganz im Gegenteil. Cattelan kann noch
so sehr die modernistischen Formen ausweiten und
sie wie im Fall der Tiere in LOVE LASTS FOREVER
(Liebe dauert ewig, 1997) als Skelette rekonstruie-
ren, sein formales Universum ist deswegen nicht
weniger stark von der klassischen Form der Fabel
geprägt. Ja, dieses letztgenannte Werk und sein Pen-





dant, LOVE SAVES LIFE (Liebe rettet Leben), besitzen alle typischen Merkmale der Fabel: Dualität der Begriffe (Liebe/Fleisch, Ende der Liebe/Skelett), ein offensichtlich moralischer Titel, Tierfiguren als Protagonisten. Wie Äsop oder Jean de La Fontaine verwendet der Fabeldichter Cattelan Tierfiguren, um die Widerwärtigkeiten der *Comédie humaine* anzuprangern und sich auf Kosten anderer Leute lustig zu machen. Wie erklärt er die Figur des Esels in seiner New Yorker Ausstellung von 1994?

«Meine erste Idee war zu teuer. Meine zweite war nicht realisierbar. Deshalb kam ich mir als Esel vor.»

Das Werk wird wie eine Fabel erzählt, mit der Klarheit des Sprichworts, mit einer Schlusspointe, die seine Aussage deutlich macht. Der Künstler ist der Esel, der zurückweicht, wenn man ihn auffordert, vorwärts zu gehen, das bockige und ziemlich dumme Tier, das sich der Autorität verweigert, selbst wenn es die undankbare Aufgabe erfüllen muss, die Last der Kunstgeschichte zu tragen. Aber er kann für eine Gruppenausstellung auch zum Begleithund werden – CHEAP TO FEED (Günstig im Unterhalt, 1998) – oder zur Taube, die von ihrer Stange aus die Besucher der Biennale von Venedig bedroht – TOURISTS (1997) –, oder aber zum Vogel Strauss, der den Kopf in den Sand steckt, um seine Umgebung nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen – UNTITLED (1997).

Die Fabel, diese reine und auf den einfachsten Nenner gebrachte Erzählform, ist das Instrument par excellence des Moralisten. Wie La Bruyère in seinen *Caractères* karikiert Cattelan die Leute, mit denen er zu tun hat, und teilt sie in verschiedene Menschentypen ein: Zwei seiner Galeristen werden so zum Löwenpaar (TARZAN & JANE, 1993); ein Dritter muss das gigantische Bild seiner ehemaligen Chefin auf den Schultern tragen. 1993 nötigte er Emmanuel Perrotin, seinen Pariser Galeristen, während der ganzen Dauer der Ausstellung ein groteskes rosa Hasen-Phallus-Kostüm zu tragen, das wohlgemerkt Cattelans Meinung über dessen Lebensweise zum Ausdruck brachte...

Cattelan zielt nur auf dem Umweg über bestimmte Einzelpersonen auf das System: Sein Interventionsfeld ist beziehungsgebunden, niemals abstrakt, aber immer äusserst verstörend für jene, die ihn einladen, und für das Kunstestablishment als solches. Es ist diese Personalisierungsstrategie und die Sprengkraft seiner burlesken Lesart der Geschichte der Formen, die Cattelans Arbeiten zu einem der grossen komischen Œuvres unserer Zeit machen. Er wandelt auf den Spuren von Jacques Tati.
(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) THX: Tontechnik für Kinofilme.



MAURIZIO CATTELAN, ERROTTIN LE VRAI LAPIN /
ERROTTIN THE TRUE RABBITT, 1995, c-prints, Plexiglas,
72 x 48" (left) and 33 1/2 x 23 7/8" /
ERROTTIN, DAS WAHRE KARNICKEL,
183 x 122 cm (Bild links) bzw. 85 x 60 cm.
(PHOTOS: LIONEL FOURNEAUX)

MAURIZIO CATTELAN, A PERFECT DAY, 1999, the artist's gallerist, Massimo de Carlo, adhesive tape, installation, Massimo de Carlo Gallery, Milan /



EIN VOLLKOMMENER TAG, Cattelan's Gallerist Massimo de Carlo, Klebeband. (PHOTO: ARMIN LINKE)