

CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich ANGELA VETTESE, Kunstkritikerin aus Mailand, sowie der New Yorker Publizist und Konzeptkünstler PAUL D. MILLER, auch bekannt als «DJ Spookey That Subliminal Kid».

KUNST IN MAILAND

ANGELA VETTESE

In Mailand tut sich etwas, und der eine oder andere von auswärts hat dies auch schon bemerkt. Ehrlich gesagt tut sich bereits seit zehn Jahren etwas, aber es bedurfte erst einer aufrüttelnden Stimme, damit eine Kunst Beachtung fand, die überhaupt nichts Spektakuläres an sich hat: Als liebenswerte Verräter und im Flüsterton haben Maurizio Cattelan und Vanessa Beecroft dazu beigetra-

ANGELA VETTESE ist Kritikerin der Zeitung *Il sole 24 ore*. Sie unterrichtet an der Accademia Carrara di Bergamo und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Fondazione Ratti in Como.

gen, dass die internationale Szene auf ihren Herkunftsort aufmerksam wurde. Lassen wir uns also von ihnen ein Mailänder Panorama zeigen (das nie nur mailändisch ist, denn die Anziehungskraft dieser Stadt hat schon immer auf die ganze Poebene ausgestrahlt).

Das letzte Werk von Cattelan, das im Februar 1996 in der Galerie von Massimo De Carlo präsentiert wurde, ist ein einbalsamiertes Pferd, das traurig, grotesk und bucklig an einer Kette von der Decke herabbaumelt. Vor einiger Zeit erregte dieser Künstler einiges Aufsehen in New York, als er sich mit einem echten Esel in einer Kunstgale-

rie präsentierte und behauptete, sich mit diesem Tier zu identifizieren, das – mindestens in Italien – als Inbegriff der Dummheit gilt. Was auf den ersten Blick als Provokation erscheint, ist jedoch eher ein Paradoxon und sicher nicht als pure Rebellion zu verstehen. Hintergründige Aktionen, die einen zu verschiedenen Lesarten verleiten: sowohl was die Form angeht wie den Inhalt: «Was mich interessiert, ist eine Verschiebung der Perspektive», erklärte der Künstler, der sich wünscht, «durch die Maschen, die jedes System freilässt, einzudringen, und zwar nicht auf provozierende und sichtbare Wei-

se, sondern durch Mimesis unter Verwendung der systemeigenen Mittel».¹⁾

Vanessa Beecroft verblüffte nun schon viele Kunstbetrachter mit ihren leisen Performances draller Mädchen in Unterhosen und orangen Perücken, die einander oft fast wie ein Ei dem andern gleichen, obwohl sie nicht verwandt sind. Hier steht der Körper im Vordergrund, aber wer die Zeichnungen und frühen Arbeiten der Künstlerin kennt – Selbstporträts beim mühevollen Ankleiden sowie Speiselisten und Diätpläne –, dem wird es nicht schwerfallen, eine ganz persönliche Obsession zu erkennen: Hier fügt man sich keine Verletzungen zu, wie es damals bei der Body Art üblich war. Denn es geht nur um die nackte Darstellung von Liebe und Hass zum eigenen Körper, des Versuchs, sich zu ändern, des Zwangs zur Anorexie-Bulimie und des sich Abfindens mit dem eigenen Knochenbau, der wenigstens stabil ist (bis sich durch zu hohe Absätze der Mittelfuss verkrümmt). Es sind die blossen *tableaux vivants* des häuslichen Bereichs oder der Hormonstürme; kurz, die Star-Themen eines ganzen Presse-zweiges.²⁾

Die Performances dieser Künstler, oder besser gesagt die Tatsache, dass fast alle ihre Werke in Performances umwandeln, deuten auf einen Schlüsselpunkt im Schaffen strengerer Weggefährten hin: Abgesehen vom theatralischen Aspekt interessiert nicht so sehr das Resultat als der Prozess, der dahin führt.

Die neue Mailänder Kunst geht auf verschiedene Ursprünge zurück. Da gab es zum Beispiel Anfang der 80er Jahre die Vorlesungen von Corrado Levi an der Fakultät für Architektur und die aussergewöhnliche Integrationsfähigkeit dieses Künstlers, Archi-



VANESSA BEECROFT, *CLOSE UP*, 1996 / NAHAUFNAHME, Performance, Jeffrey Deitch Projects, New York.

tekten, Sammlers und Dozenten, um den die ersten wichtigen Ausstellungen – «Brown Boveri» (1985) und «Il Cangiante», PAC (1986) – veranstaltet wurden. Ausserdem gab es die Lehrtätigkeit von Luciano Fabro an der Akademie der Brera; aus ihr ging die Gruppe «Lazzaro Palazzi» hervor, die sich Anfang der 90er Jahre auflöste. Schliesslich entstand eine Gruppe von Galerien (Studio Guenzani, Studio Casoli, Massimo De Carlo, Monica De Cardenas, Emi Fontana), und dank der Initiative von Künstlern wurden Nonprofit-Räume (Via Farini, Care Of) eröffnet, die dann besonders einer zweiten Künstlergeneration zugute kamen, die ein bereits bestelltes Feld vorfand. Unter den jungen Künstlern haben nur wenige, in Mailand etwa dreissig, eine klassische Kunstausbildung genossen. Die Brera fängt erst gerade wieder an, zu einer interessanten Kunstschmiede zu werden. Vor

zehn Jahren betrat man ein Museum, staunte über Beuys, blätterte ein paar Kataloge durch, und das war auch schon der Anfang der beruflichen Laufbahn.

Was die Ideen angeht, so war in Mailand vor allem das Fehlen der Transavantgarde, die in Rom einen starken Einfluss ausübte, von Bedeutung, aber auch das Interesse an jener Tendenz der Arte Povera, die vor allem das Klare und Erstarrte bevorzugte. Keine Säcke und Obst, auf Tischen verstreut, und auch keine Matratzen und Brennkolben. Aus den fernen Zeiten von Azimuth drangen einige Ratschläge durch: Enrico Castellani zeigte, wie die Leinwand mit Nägeln gemartert und Gianni Colombo, wie der Raum gequält werden kann; Vincenzo Agnetti, wie man Spott durch das Spiel mit der Doppelbedeutung von Wörtern treibt, um diese dann «auswendig zu vergessen». Piero Manzoni lehrte uns,

über die Welt zu lachen, indem er in Dänemark einen Sockel auf den Kopf stellte und sie so in ein Kunstwerk verwandelte, aber auch, über die Kunst zu lachen, indem er sie in Welt, ja sogar in Atem umwandelte.

Das Erbe von Lucio Fontana ermunterte dazu, sich zwischen den einzelnen Stilrichtungen zu bewegen: ein kühnes Experimentieren, garniert mit einer schönen Form, das der Künstler aus dem Futurismus übernommen hatte (der einzigen italienischen Avantgarde nota bene: aus Mailand). Aber nicht so weit zurückliegend, im Italien der 70er Jahre, einer Zeit, die eine boshafte Geschichtsschreibung als Zeit der Trödler und des Gerümpels bezeichnet, gab es eine intellektuelle und eigenwillige Kunst, der es weniger um das fertige Kunstwerk ging als vielmehr um dessen Konzeption: dazu gehören die ersten Studien von Giulio Paolini, der sich damit befasste, wie ein Bild gemacht ist; die Annullierung des Kunstwerks durch Emilio Prini; das Antidesign von Pino Pascali, je wilder, desto künstlicher und leichter; aber vor allem das durch Alighiero Boetti zum Ausdruck kommende Interesse an Arbeitsmethoden, die ganz von der Praxis abgelöst waren und einfach darauf abzielten, «die Welt zur Welt zu bringen» (Boetti, 1973) oder, kurz gesagt, wie man Kunst macht und wie man sich ihrer entledigt.

Stefano Arienti erklärte: «Ich sehe die Einstellung als das Wichtigste bei unserer Arbeit an, die nicht mehr nur von einem rein formellen Gesichtspunkt aus analysiert werden kann.»³⁾ Seine Werke sind von Beginn an durch den wiederholten Akt charakterisiert, das Falten von Zeitschriften, das Löchern photokopierter Zeichnungen, das Furchen der Konturen eines Bildes auf

Styropor durch Übergießen mit Vitriol, das Durchpausen, Kopieren, Auslöschen und Verdauen ganzer Bücher. Nicht so sehr der Endeffekt, sondern die Methode ist hier ikonoklastisch. Die Werke von Arienti machen oft einen angenehmen Eindruck, weil man erst im nachhinein merkt, welch absurder Wahnsinn dahintersteckt.

Photos schießen, entwickeln, vergrößern, Ausschnitte wählen, sie mit dem Computer manipulieren und verändern, bis sie nicht mehr wiederzuerkennen sind. Rosen so malen, dass man sie fast nicht sieht. Ein Spiel mit Bildern treiben, indem man sie erscheinen, verschwinden und immer verworrener wieder auftauchen lässt. Dies ist die von Amedeo Martegani geliebte, bis zur Perfektion und Selbstverletzung betriebene Technik. Deshalb wird auch nie ein bestimmter *modus operandi* eingehalten: Das Schöne daran ist gerade Tokkata und Fuge, das Probieren und schnelle Entwischen, um nie fassbar zu werden. Was zum Schluss übrigbleibt, ist nicht mehr als ein Zeichen. Das hat jedoch auch etwas Tröstliches, weil «man manchmal eine eigenartige Anziehung verspürt, eine Sehnsucht nach Gesellschaft, nach einem Engel, der uns an die Dinge heranführt, damit wir sie von einer neuen Seite entdecken, als ob wir neu wären.»⁴⁾

So bewahren die Werke, selbst in den extremsten Fällen, eine gewisse Art von Schönheit und Reinheit. Die wehmütigen Zeichnungen von Vincenzo Cabiani sind ein Beweis dafür und ebenso die extreme, aber flüchtige Poesie, von der bestimmte Werke von Mario Airò geprägt sind. Es genügt ein wenig phosphoreszierendes Plexiglas, um eine Hand strahlen zu lassen, oder um ein an einem Faden hängendes

«Häufchen Sand» in eine verträumte Insel zu verwandeln. Airò hat sogar in einer Galerie eine Mönchszelle aus echtem Mauerwerk rekonstruiert, die ihrerseits zu einem Schaufenster wurde: das Sakrale im Profanen, das Vergängliche im Dauerhaften, die Isolation im Gegensatz zur Öffnung nach aussen, eine Serie von Paradoxen, sowohl visueller als auch kognitiver Art, die ineinander gebettet sind.

Marco Mazzucconi entwickelte seine Arbeiten von der bemalten Eisenplatte zur Rauminstallation, von der Photographie zur Holzskulptur mit Glasgängen, indem er immer endgültige Formen erfand, die nie irgendeine Ergänzung ertrugen. Der Titel einer seiner Serien, CHANCES PER UN CAPOLAVORO (Gelegenheiten für ein Meisterwerk), deutet jedoch klar auf den Willen hin, den Arbeitsprozess und nicht das Produkt in den Vordergrund zu stellen.

Mario Dellavedova hat, wie ein Kopist, mit Hingabe die Einbanddeckel seiner Lieblingsbücher neu bemalt, in einem computergenerierten Video eine Schüssel so in Drehung versetzt wie Diogenes wohl seinerzeit die seine, und schliesslich Leidenssätze mit Hilfe von Teddybären und künstlichen Blumen an die Wand geschrieben.

Auch ein «Maler» wie Marco Cingolani zieht schliesslich die Handlung oder, besser gesagt, die Herausforderung, einen stehenden Mann, das Attentat auf den Papst, das Auffinden des Körpers von Aldo Moro zu malen, dem fertigen Bild vor. Seine Malerei ist sicher viel hässlicher, als es sein Talent eigentlich erlauben würde. In diesem Sinn gibt es laut Cingolani «keine sozial engagierten, sondern nur ästhetisch engagierte Künstler».⁵⁾

Ganz im Gegensatz dazu gab Luca Vitone seinen Werken, was die Methode betrifft, den Charakter einer einfachen topographischen Erfassung aussterbender Orte⁶⁾, seien dies die alten Regionen Italiens, sei es das Ende des alten Systems der Kunst.

Auf der Flucht vor ihren hemmungslosen, finanziellen Neigungen ist «die Hauptstadt der Mode und des Designs zu einem Ort geworden, an dem sich die Kunst gegen die Gefahren der Individualität, der flüchtigen Zentralitäten und der gnadenlosen Marginalität zu behaupten hat».⁷⁾

Zu den wenigen, hier genannten Künstlern gehören auch noch Namen wie Milto Manetas, Eva Marisaldi,

Liliana Moro, Formento-Sossella usw. Ein zuverlässiger Schlüssel zum Verständnis dieser Werke, falls Sie ihnen irgendwann einmal begegnen sollten, ist das unterschwellig Destruktive des Medienrummels und der Kunst selbst, wo sie zum Medium wird. «Uns interessieren die Rhythmen, die Dynamik und die Alchemie, die uns an unsere Aufgabe binden.

Wie immer gibt es einerseits ein Ziel und andererseits wieder nicht. Und wie immer ist das Ziel am Ende nicht das Wichtigste.»⁸⁾ Wir möchten in aller Ruhe etwas schaffen und auflösen, wie es unsere Grossmütter mit der Wolle von Pullovern taten. Und da wir in Italien sind, wird der Pullover,

und sei er noch so strapaziert, auf jeden Fall so schön sein, dass ihn jemand für «ästhetisierend» hält.

(Übersetzung: Irmgard Keller)

- 1) Interview von Roberto Pinto, *Flash Art*, Nr. 164, Oktober, November 1991, S. 83-3.
- 2) Vgl. etwa *Documents*, Nr. 7, Frühjahr 1995, S. 6.
- 3) *Una scena emergente*, Ausstellungskatalog, Centro Luigi Pecci, Prato, S. 50.
- 4) Amedeo Martegani, *ibidem*, S. 110.
- 5) *La Verità*, Katalog, Loft, 1994, S. 10.
- 6) Interview von Emanuela De Cecco, in *Flash Art*, Nr. 168, Juni-Juli 1992, S. 83.
- 7) Marco Colapietro, in *Conformale*, Edizioni Documentario, Mailand 1993, S. 102.
- 8) Tommaso Corvi Mora, «Film», in *Dominique Gonzales Foerster-Eva Marisaldi, Analix*, Ausstellungskatalog, Genf 1994, S. 63.

ART IN MILAN

ANGELA VETTESE

Something is happening in Milan, and someone from the outside has begun to take notice. Something has been happening for ten years now, in fact, but it took some spectacular rumors to draw attention to an art whose most salient aspect is its non-spectacularity. Such admirable betrayers of secrets as Maurizio Cattelan and Vanessa Beecroft have helped alert the international

ANGELA VETTESE is an art critic for *Il sole 24 ore*. She lectures art at the Accademia Carrara di Bergamo and is a scientific collaborator with Fondazione Ratti, Como (Italy).

scene to its place of origin. Let us therefore take them as our guides through the Milanese panorama (which is never fully Milanese, of course, since this metropolitan hub has always drawn people from the entire Po region).

Maurizio Cattelan's latest work, exhibited at the Massimo De Carlo Gallery in February 1996, was an embalmed horse that hung hunched, sad, and ridiculous from a chain attached to the ceiling. Some time ago the same artist caused a big to-do in New York by introducing a live ass into a gallery; he said he identified with the animal, whose name is a syn-

onym for stupidity, in Italian as well as in English. Are these acts provocation? Perhaps, but they are paradoxical more than anything else, and never entirely rebellious. They are surreptitious acts, and lend themselves to a double reading, one based on form, the other on content: "What I'm really interested in is shifting the point of view," says Cattelan. It is good for the artist to "insinuate himself into the open mesh of any system—not in a provocative and visible way, but mimetically, using their same mediums."¹⁾

Vanessa Beecroft by now has left many an audience breathless with her



MAURIZIO ARCANGELI, *LA DANZA*, 1993.
Acryl auf Leinwand,
160 x 395 x 8 cm / *THE DANCE*, acrylic on
canvas, 63 x 155½ x 3⅞".
(PHOTO: MONICA DE CARDENAS, MILANO)

silent performances by underwear-clad girls in wigs, who are often chosen for their resemblance to one another, though they are unrelated. Here the body is foregrounded, but anyone who knows the artist's drawings and early works—self-portraits in the act of getting dressed, lists of foods and diets—will easily recognize a private obsession. We see only an artist laying bare her love/hate relationship with her own physical features and her attempts to modify them, her anorexic-bulimic obsession, and resignation in the face of a bone structure that, if nothing else, insists on remaining just as it is (at least until the too-high heels of its shoes contort its metatarsus). Mere *tableaux vivants* of the domestic world, and of hormonal tumults: this is what the fashion magazines have granted star-status.²⁾

The performance of these artists—or rather, the fact of their transforming almost all of their works into performances—points to a key feature in the work of their more austere fellow-travellers: beyond the work's theatrical aspect, what matters most is not the result so much as the process that leads to it.

The roots of the new Milanese art are manifold. Historically speaking, there were the lectures of Corrado Levi at the Facoltà di Architettura in the early 1980s, and the extraordinary mobilizing capabilities of this artist/architect/collector/educator, around whom the first important exhibitions ("Brown Boveri," 1985, and "Il Cangiante," PAC, 1986) came together; then Luciano Fabro's courses at the Accademia di Brera, which gave rise to the "Lazzaro Palazzi" group that broke up in the early nineties; and lastly, the creation of a group of galleries (Studio Guenzani, Studio Casoli, Massimo De Carlo, Monica de Cardenas, Emi Fontana) and non-profit spaces (Viafarini, Care Of), whose birth was aided by the first generation of emerging artists and which has well served the second, more fortunate wave of talent by providing them with an already prepared and tested promotional terrain. Among the young Milanese artists few have a classical education in art. Only now is the Brera again becoming an interesting breeding-ground.

In terms of ideas, the determining factors in Milan were the absence of the Transavanguardia so dominant in Rome at the time, and an interest in the cooler, more lucid side of Arte Povera: no sacks, no fruit scattered across tables, no mattresses, or alembics. From the distant past of Azimuth came a few suggestions: Enrico Castellani had shown how to torture a canvas with nails; Gianni Colombo how to torture space; Vincenzo Agnetti how to make fun of words by playing on double-meanings only to then "forget them by heart"; Piero Manzoni how to laugh at the world, transforming it into art by flipping a pedestal upside down in Denmark, but also how to laugh at

art—transforming it into the world, into breath itself.

The legacy of Lucio Fontana left the example of a wandering amongst styles, a bold experimentalism that he himself had inherited from Futurism (the only historic Italian avant-garde, which was born, of course, in Milan). Closer to our own times, however, during the Italian seventies—which poor historiography has been turning into a junkman's temple—there was a stubborn, cerebral art that was more concerned with concept than form: Giulio Paolini's early investigations into how a painting is made; Emilio Prini's effective annulment of the work of art; Pino Pascali's anti-design, which became all the more vicious as it became lighter and more artificial; but above all there was Alighiero Boetti's exploration of procedural methods fully severed from practice and concerned only with "how to bring the world into the world" (Boetti, 1973). That is, how to make art and how to get rid of it.

Stefano Arienti has declared: "I consider attitude to be the thing of greatest interest in our work, which can no longer be analyzed from an exclusively formal point of view."³⁾ From the start, his works have consisted of folding up comic books, making holes in photocopies of drawings, streaking images reproduced on polystyrene by throwing vitriolic acid on them, or retracing, recopying, crossing out and digesting whole books. His iconoclasm lies not so much in the final result as in his method. Arienti's works are often pleasurable in their effect, because only on second thought does one appreciate the absurd obsession behind the construction.

Amedeo Martegani has a perfectionist, self-destructive approach. He

takes a photograph, prints it, silhouettes it, and manipulates it on a computer, wearing himself out until the image itself is worn out; forcing images to play a game whereby they appear, disappear and reappear in ever greater confusion. All the same, there is no allegiance here to a single *modus operandi*. What's wonderful about this work is the fleeting presence of toccata and fugue. What remains at the end of all this is only a witness. But this is an object, too, and may even provide consolation, since "one feels at times a strange attraction, a desire for company, perhaps that of an angel—if such a thing existed—an angel that would bring us closer to things so that we might discover them anew, as if we ourselves were renewed."⁴⁾

Thus, not even in the most extreme cases, is the new Milanese art ever entirely devoid of a certain beauty and crispness. The faint drawings of Vincenzo Cabiati are proof of this, as is the extreme but ephemeral poetry guiding certain creations of Mario Airò: a bit of phosphorescent Plexiglas suffices to transform a little pile of sand into an imaginary island. Airò, however, has also reconstructed, inside a gallery, in solid masonry, a small monk's cell that is then turned into a vitrine: the sacred within the profane, the ephemeral co-existent with the permanent, isolation with an openness to the outer world—a series of visual as well as cognitive paradoxes inserted one inside the other.

Marco Mazzucconi has worked in media ranging from painted iron slabs and installations to photography, wood sculpture and glass corridors, forever inventing fully defined and complete forms. The title of one of his series, CHANCES PER UN CAPOLAVORO (Opportunities for a Masterpiece), is re-

vealing in this sense, highlighting his desire to foreground the process in the context of his latest act.

Mario Dellavedova has repainted, like a faithful copyist, the covers of his favorite books; in a computerized video he has set a bowl spinning the way he imagines Diogenes once did; he has written pained phrases on a wall using teddy bears and artificial flowers.

The painter Marco Cingolani, for his part, prefers the act, indeed the challenge, of painting such things as the attempted assassination of the Pope or the discovery of Aldo Moro's body, to the paintings themselves. His painting is certainly much uglier than his gifts would warrant. In this sense, according to the artist, "there is no such thing as socially engaged artists, only aesthetically committed artists."⁵⁾

At the other end of the methodological spectrum, Luca Vitone has giv-

MAURIZIO CATTELAN, *WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK. DO NOT TOUCH*, 1994, donkey, crystal chandelier / *WARNING! EINTRITT AUF EIGENE GEFAHR. BERÜHREN VERBOTEN*, Esel, Kristalleuchter.

(PHOTO: LINA BERTUCCI)



en his works over to the simple topographical surveying of places⁶⁾ in the process of disappearing, such as the ancient regions of Italy and the moribund art system.

In this way, precisely by eschewing its most brazen economic attitudes, "the capital of fashion and design has become a place where art confronts the risks of individuality, ephemeral centrality and pitiless marginality."⁷⁾

The names presented here are not many in number. They do not include those of Miltos Manetas, Eva Marisaldi, Liliana Moro, Formento-Sosella, et al. Yet one key to understanding these artists' work is hearing in it the destructive whisper of the media and of art itself when it becomes a mass medium. "We are interested in the rhythms, the dynamics, the alchemies by which we are bound to our task. As always, there is and is not a goal. And as always, that is not, after all, the most important thing."⁸⁾ We are interested in making and unmaking, like a grandmother knitting a wool sweater. And since we are in Italy, the sweater, however much it is tampered with, will be in any case so beautiful that someone will consider it aestheticizing.

(Translated by Stephen Sartarelli)

1) Interview conducted by Roberto Pinto, *Flash Art Italia*, no. 164, October–November 1991, pp. 83–3 [SIC].

2) See, for example, *Documents*, no. 7, Spring 1995, p. 6.

3) *una scena emergente*, cat. of the Centro Luigi Pecci, Prato, p. 60.

4) Amedeo Martegani, *ibid*, p. 110.

5) In the catalogue *La Verità*, Loft, 1994, p. 10.

6) Interview by Emanuela De Cecco, *Flash Art Italia*, no. 168, 1992, p. 83.

7) Marco Colapietro in *Conformale*, Edizioni Documentario, Milan, 1993, p. 102.

8) Tommaso Corvi Mora, "Film," in Dominique Gonzales Foerster, Eva Marisaldi, *Analix* cat., Geneva, 1994, p. 63.