

MAURIZIO CATTELAN, *ALL*, 2011, installation view,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York / ALLES, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF MAURIZIO CATTELAN'S ARCHIVE / PHOTO: ZENO ZOTTI)

Years Without

MASSIMILIANO GIONI

Art: Maurizio Cattelan and the End of Labor

It is fitting that, to celebrate its closing issue, *Parkett* has chosen to work with Maurizio Cattelan, who announced six years ago that he would stop being an artist and go into early retirement. Cattelan went public with this decision just a few days before the opening of his retrospective at the Guggenheim Museum, New York, where he hung all of his works from the ceiling of the rotunda, in a bonfire of the vanities that drew more visitors than any contemporary art show in the museum's history.

Some greeted the news of his retirement as just one more example of Cattelan's talent as a spin doctor, reaffirming the artist's long-term wielding of slogans and publicity tools as a form of semiotic warfare aimed at laying bare—and exploiting—the

mechanisms of communication and consumption employed by the society of the spectacle. Others saw it as an epitaph with which Cattelan put the finishing touch to his career, infusing his retrospective with new meaning and giving it almost mythic scope. But few people—maybe not even the artist himself—could have imagined that his choice to withdraw from the art scene would have serious repercussions on the price of his work, which moved from staggering figures into a series of unpredictable swings and depreciations, as if Cattelan had basically sabotaged his own market value.

The decision to retire also created a neat parallel with the beginning of Cattelan's career, when the artist came to New York on a fellowship he had awarded to himself. Through his Oblomov Foundation—named after the hero of Ivan Goncharov's 1859 novel, who spends his days lolling around in

MASSIMILIANO GIONI is artistic director at the New Museum, New York.





MAURIZIO CATTELAN, *OBLOMOV FOUNDATION*, 1992, engraved glass, $39 \frac{3}{8} \times 39 \frac{3}{8}$ ", installation view, Accademia di belle arti di Brera, Milano, 1992–1993 / *OBLOMOW-STIFTUNG*, graviertes Glas, 100 cm x 100 cm. (PHOTO: SANTI CALECA)

bed—Cattelan had raised money for an award meant to go to a young artist who agreed not to work for a year. According to the legend that built up around these early projects, it seems no artist in Milan was willing to accept such a dangerous gift, so Cattelan pocketed the prize money to fund his own move to New York in 1992. In light of this, Cattelan's career appears grounded from the outset in a complex relationship between laziness and labor. A push-and-pull between idleness and hyperactivity, stealth and visibility, disappearance and revelation, runs through all of Cattelan's work, beginning with his famous debut

exhibition in Bologna, in 1989. In perfect institutional-critique style, Cattelan closed the gallery, for the duration of exhibition, affixing to the door the kind of sign still occasionally seen at the dwindling family-run shops in Italy: *TORNO SUBITO*—"I'll be right back." *LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE* (Working Is a Bad Job) was the title of another early Cattelan installation, for which the artist sublet his allotted area at the 1993 Venice Biennale (the first time he was invited to this major exhibition) to an ad agency that used it for a perfume billboard—exchanging prestige for anonymity (and a tidy rental sum).



MAURIZIO CATTELAN, *WORKING IS A BAD JOB*, 1993, inkjet print on plastic, $97 \frac{1}{4} \times 228 \frac{1}{4}$ ", installation view, Aperto 93, Emergency/Emergenza, Venice Biennale, 1993 / *ARBEIT IST EIN SCHLECHTER JOB*, Inkjetprint auf Kunststoff, 247 cm x 580 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ROBERTO MAROSSÌ)



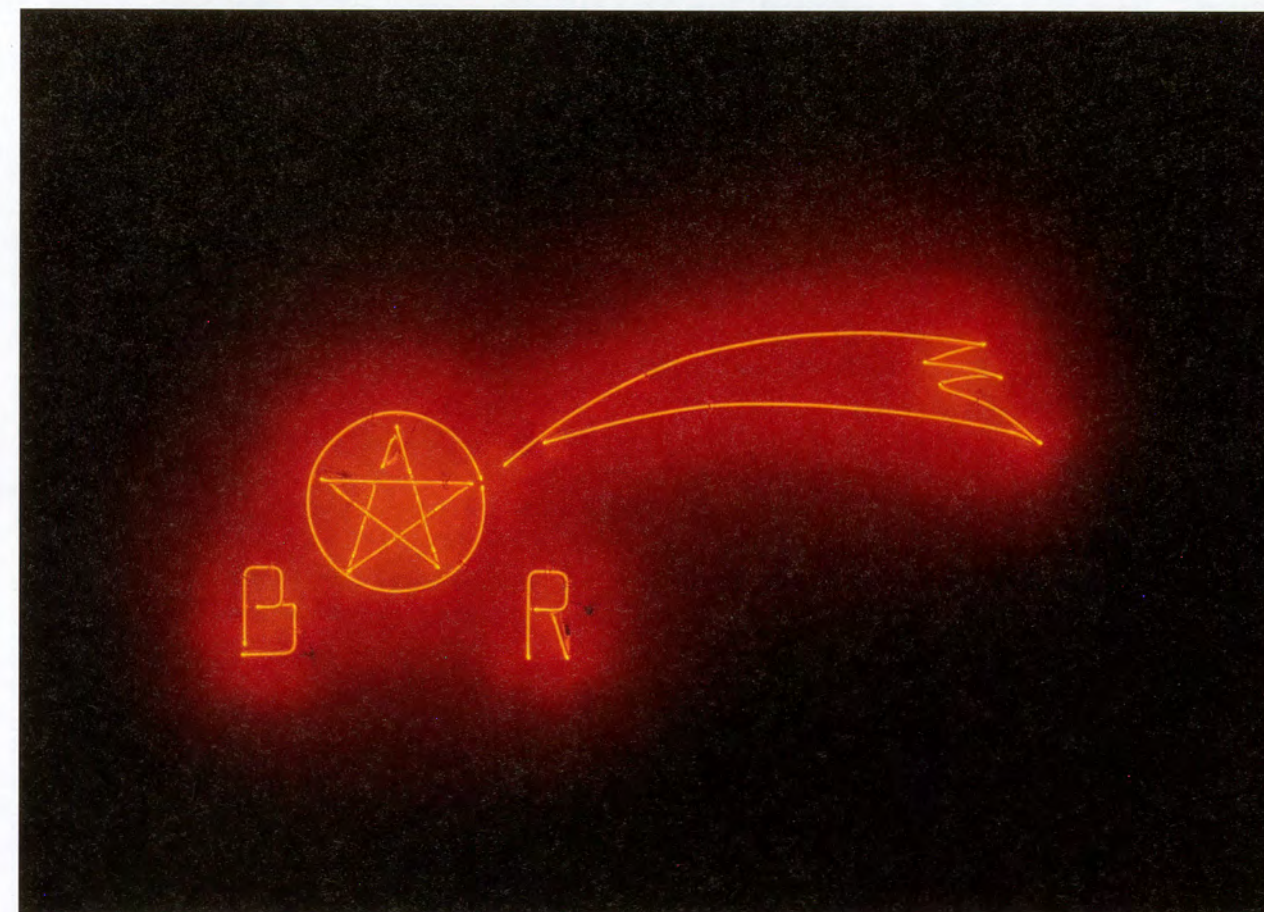
MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1994, photocopy and spray paint, 177 1/8 x 236 1/4" / OHNE TITEL, Fotokopie und Sprühfarbe, 450 cm x 600 cm. (PHOTO: ZENO ZOTTI)

From these earliest exploits all the way through to his announced retirement, Cattelan's entire oeuvre could be seen as an attempt to buck the rules of the market and the yoke of labor. These concerns perhaps reflect the guilt, conflict, and anxiety of a young Italian from a troubled working-class household—from the *lumpenproletariat*, as they called it back then—for whom art entailed extraordinary social mobility and freedom but also a sense of having betrayed his family and friends, and more abstractly, the values that made many other Italian youths of the 1960s and '70s turn to politics, rebellion, or even armed struggle. It's no coincidence that one of Cattelan's first works

transformed the logo of a terrorist group, the Red Brigades, into a Christmas decoration, suggesting that all dreams of revolution will inevitably succumb to the unrestrained greed of holiday shopping.

Cattelan's announcement of his retirement falls into a long artistic tradition of refusal to work. In 1974, Gustav Metzger authored a manifesto that invited artists to stop making art for at least three years in a "total withdrawal of labor." Metzger's own "years without art" were supposed to last from 1977 to 1980, but the artist extended this stubborn vow of abstinence for a much longer period, in which he would "not produce work, sell work, permit work to go on

MAURIZIO CATTELAN, CHRISTMAS 95, 1995, neon, 15 x 32 1/4 x 1 1/2" / WEIHNACHTEN 95, Neon, 38 x 82 x 4 cm. (PHOTO: STUDIO BLU-GIULIO BUONO)



exhibitions, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world." Around the same time, Piero Gilardi abandoned art for political activism and promoted other people's work. Earlier, in 1969, Lee Lozano began her GENERAL STRIKE PIECE (in which she would "gradually but determinedly avoid being present at official or public 'uptown' functions or gatherings of the 'art world' in order to pursue investigation of total personal & public revolution"); she would go still further a year

later with DROPOUT PIECE, consigning herself and all her work to oblivion. Other examples of voluntary withdrawal from artistic labor include the "non-productive attitude" that Josef Strau associated with the scene in Cologne in the late '80s; the annual Day Without Art organized by Visual AIDS since 1989 to raise public awareness of the AIDS crisis; and Mladen Stilinović's manifesto *The Praise of Laziness* (1993), a follow-up to his sleeping self-portraits, titled ARTIST AT WORK (1978).

Many of these episodes had obvious political motivations, whereas Cattelan's attitude is not as assertive or clear-cut: His refusal to work takes the form of early retirement rather than a strike. This choice evokes very Italian associations and attitudes regarding an easily manipulated and defrauded welfare state, as one can see from the long history of disability cheats and "baby" pensioners, which has crippled the country's economy—not in protest against the establishment but out of chronic, widespread laziness, a non-ideological rebellion exacerbated by total intolerance toward any established order, hence an outlook that may be even more transgressive in nature.

Because of this ambiguity, Cattelan may be closer at heart to the first refusal of labor in twentieth-century art history: the long period in which Marcel Duchamp claimed he had stopped being an artist to become just a *respirateur*, although he devoted himself to a spectrum of "apparently marginal activities"—to quote the title of a recent book by Elena Filipovic—which as a whole may be even more complex, inspiring, and influential than his strictly artistic oeuvre. As Henri-Pierre Roché astutely observed, Duchamp's masterpiece was his use of time, characterized by a blatant blend of efficiency and laziness. Despite the legendary aura of his supposed silence—so overrated, according to Joseph Beuys—Duchamp's seclusion was of a very noisy nature, an asceticism full of bustle and business, an otium that was really a feverish, fertile *negotium*. The artist found the time and means to simultaneously be an idler and underground artist, hard at work on the masterpiece *ÉTANT DONNÉS . . .* (1946–66), as well as a curator, a supporter of young and not-so-young artists, a magazine editor, publisher, exhibition designer, collection consultant, a collector himself, even a dealer, in a hat-switching game that was both a parody and faithful reconstruction of the art world, itself laid bare by Duchamp's various performances of the self.

In a similar way, Cattelan's work stages what Alison Gingeras—seventeen years ago in these very pages,

back when Cattelan was still an artist—aptly described as "sociology-sans-truth," a costume ball where the roles and characters of the art circus are perennially masked and unmasked. Not coincidentally, when he stopped making art, Cattelan threw himself—with an almost suspicious degree of zeal—into a series of "marginal activities" that had always popped up in his work but have now come center stage: magazine editor, consumer and fabricator of images, curator and talent scout, even collector, producer, and editor of other people's work. Looking at this flurry of activity, one might do well to remember that Duchamp's *respirateur* doesn't mean just "breather" in French but also—more prosaically—"vacuum cleaner": a modern-day bachelor machine that sees all, consumes all, sucks it all in. Like the post-artist Duchamp before him, the retired Cattelan has also become a voracious appliance that chews up and spits out images: It's no accident that his magazines—from *Permanent Food* to the recent *Toilet Paper*—often play with body and food metaphors, blending scopophilia with scatology, insatiable appetites with an equally excessive overfeeding of the eye, in what seems like a send-up of today's oversaturated image culture.

In another echo of Duchamp, Cattelan too knows that "the only works of art America has given are her plumbing and her bridges," so in 2016, when he came out of his early retirement, it was to create a solid gold commode for that other giant toilet bowl, the Guggenheim Museum. Titled *AMERICA*, Cattelan's Trumpian throne is a Rabelaisian subversion of high and low, a carnivalesque reversal of roles and hierarchies that draws endless lines of viewers who are squirming for a selfie as desperately as for a dump or a leak—yet another parallel between base urges and image consumption, in one of Cattelan's most disturbing comments on the state of democracy today. His toilet naturally summons up echoes of Piero Manzoni and his artist's shit, worth its weight in gold, or Chris Ofili's elephant dung, or before that, dreams and myths of alchemy and transmutation—

MAURIZIO CATTELAN, *ALL*, 2011,
installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York /
ALLES, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)





MAURIZIO CATTELAN, ALL, 2011,
 installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York /
 ALLES, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)

transubstantiation, even?—ranging from King Midas to Duchamp’s FOUNTAIN of 1917, opportunely redubbed *Madonna of the Bathroom* by Alfred Stieglitz. *Merdelamerdelamerdelamerdelamer . . . de l’amerique* was the mantra acted out by another—more luckless—turn-of-the-century slacker, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, an eminent, tragic example of the refusal of work and flouting of convention, also fascinated by plumbing metaphors—even comparing a sewer pipe to God—and who according to some, inspired Duchamp’s urinal.

Like the story of Lee Lozano, the sad fate of the baroness, who died in abject poverty, reminds us that some refusals of labor are more radical and profound than others, casting a shadow of cynical opportunism over the supposed integrity of Cattelan and Duchamp. Indeed, the nonchalant way that Cattelan went back to work with AMERICA—interrupting his hiatus without any explanation or justification—drew its fair share of criticism and doubt, and some judged his time off to be just a publicity stunt leading up to a carefully staged comeback. The artist, though, seems to suggest that extreme times call for extreme measures: In AMERICA, Cattelan takes a clear stance against the country’s drift toward authoritarianism, unwilling to be accused of silence in the face of emergency.

Today, the lines between labor and leisure have vanished, in an affective capitalism where fears and desires themselves are mined and harnessed as labor, and communication has become the driving economic sector of the century. Perhaps the bitterest realization pointed out by Cattelan, maybe in spite of himself, is that we can no longer refuse to work, or unplug ourselves from the machine of spectacle. Despite all the messages of rebellion that Cattelan’s most recent work may inspire in the privacy of a restroom—with Instagram posts of floating feces as the clearest proof of such barbaric behavior—AMERICA shows the ties that now bind together bodies, images, spectacle, and the economy, in an indissoluble knot where even the most secluded and literally obscene (i.e., offstage) space of a toilet is caught up in the hypervisibility and omni-pervasiveness of capital. Labor is at an end, insofar as it’s all become labor.



MAURIZIO CATTELAN, *ALL*, 2011, installation view,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York /
ALLES, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)

Jahre ohne

MASSIMILIANO GIONI

Kunst: Maurizio Cattelan und das Ende der Arbeit

Es passt, dass *Parkett* zur Feier seiner letzten Ausgabe beschlossen hat, mit Maurizio Cattelan zusammenzuarbeiten, der vor sechs Jahren erklärte, er wäre nun kein Künstler mehr, sondern ginge in den Vorruhestand. Cattelan verkündete seine Entscheidung nur wenige Tage vor der Eröffnung seiner Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum, wo er in einem Fegefeuer der Eitelkeiten, das mehr Besucher anzog als jede andere Ausstellung zeitgenössischer Kunst in der Geschichte des Museums, sämtliche Arbeiten von der Decke der Rotunde hängen liess.

Manche sahen in der Nachricht von Cattelans Rückzug lediglich ein weiteres Beispiel für sein Talent als Strippenzieher; schliesslich hatte der Künst-

ler seit Jahren mit Parolen und anderen Werbemethoden als Form der semiotischen Kriegsführung hantiert, um die Kommunikations- und Konsummechanismen dieser Gesellschaft des Spektakels blosszulegen – und auszuschlachten. Andere nahmen die Neuigkeit als Nachruf auf, den Cattelan nutzte, um seine Karriere zu vollenden und seiner Retrospektive nicht nur eine neue Bedeutung, sondern auch ein fast mystisches Ausmass zu verleihen. Doch nur wenige – vielleicht nicht einmal der Künstler selbst – hätten ahnen können, dass sein Entschluss, sich aus der Kunstszene zurückzuziehen, ernsthafte Auswirkungen auf den Preis seiner Werke haben würde, der aus gigantischen Höhen kommend zu einer Serie von unkalkulierbaren Abschlügen und Schwankungen ansetzte, so als hätte Cattelan letztlich seinen eigenen Marktwert sabotiert.

MASSIMILIANO GIONI ist der künstlerische Leiter des New Museum in New York.

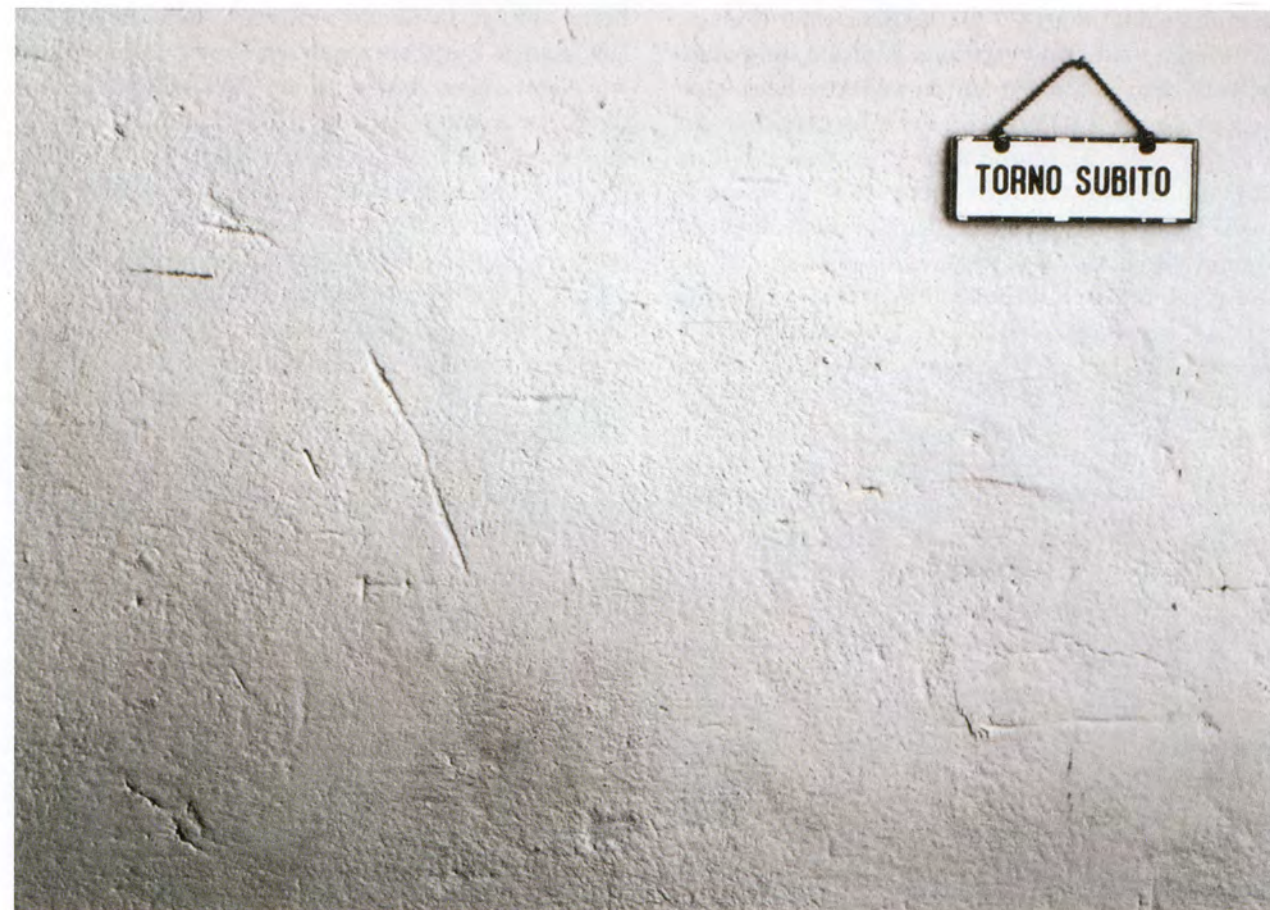
Die Entscheidung Cattelans, sich zur Ruhe zu setzen, bildete auch eine schöne Parallele zum Anfang seiner Karriere, als der Künstler mit einem selbst verliehenen Stipendium nach New York kam. Über seine Oblomow-Stiftung – benannt nach dem Helden des 1859 erschienenen Romans von Iwan Gontscharow, der seine Tage träge auf dem Sofa verbringt – hatte er Geld gesammelt, das derjenige junge Künstler bekommen sollte, der sich bereit erklärte, ein Jahr lang nicht zu arbeiten. Der Legende zufolge, die sich um seine frühen Projekte entspannt, schien kein Künstler in Mailand ein so gefährliches Geschenk annehmen zu wollen, sodass Cattelan das Preisgeld schliesslich selbst einsteckte, um 1992 seinen Umzug nach New York zu finanzieren. Vor diesem Hintergrund scheint seine Laufbahn von Beginn an auf eine komplizierte Beziehung zwischen Faulheit und Arbeit gegründet zu sein. Ein Hin und Her zwischen Untätigkeit und Überaktivität, Verstohlenheit und Sichtbarkeit, Verschwinden und Offenbarung zieht sich durch Cattelans Gesamtwerk, beginnend mit seinem berühmten Ausstellungsdebüt in Bologna 1989. In vollendet institutionskritischer Manier blieb die Galerie geschlossen; nur ein Schild hing in der Tür, wie man es in Italien von aussterbenden Familienbetrieben kannte: TORNO SUBITO – «Bin gleich

zurück». LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (Arbeit ist ein schlechtes Handwerk) hiess der Titel einer anderen frühen Installation Cattelans, für die der Künstler seine Ausstellungsfläche auf der Biennale von Venedig 1993 (das erste Mal, dass er zu dieser bedeutenden Ausstellung eingeladen war) an eine Werbeagentur vermietete, die dort ein Parfümplakat aufstellte – während er selbst Ansehen gegen Anonymität (und eine stattliche Miete) eintauschte.

Von diesen frühen Heldentaten bis zur Verkündung seines Ruhestands könnte Cattelans gesamtes Œuvre als Versuch gedeutet werden, sich den Regeln des Marktes und dem Joch der Arbeit zu widersetzen. Diese Themen spiegeln vielleicht die Schuld, den Konflikt und die innere Unruhe eines jungen Italiens aus einer Not leidenden Arbeiterfamilie wider – aus dem Lumpenproletariat, wie es damals hiess –, für den die Kunst aussergewöhnliche soziale Mobilität und Freiheit mit sich brachte, aber auch das Gefühl, Familie und Freunde und, abstrakter formuliert, die Werte verraten zu haben, für die viele andere italienische Jugendliche der 1960er- und 1970er-Jahre in die Politik, in die Auflehnung oder sogar in den bewaffneten Kampf gingen. Es ist kein Zufall, dass Cattelan für eine seiner ersten Arbeiten das Emblem der Terroristengruppe Rote Brigaden



MAURIZIO CATTELAN,
OBLOMOV FOUNDATION, 1992,
engraved glass, 39 3/8 x 39 3/8" /
OBLOMOW-STIFTUNG,
graviertes Glas, 100 cm x 100 cm.
(PHOTO: SANTI CALECA)



MAURIZIO CATTELAN, TORNO SUBITO, 1989, engraved Plexiglas, 1 1/2 x 4 3/4" /
BIN GLEICH ZURÜCK, graviertes Plexiglas, 4 x 12 cm.
(PHOTO: FAUSTO FABBRI)

in eine Weihnachtsdekoration verwandelte – als Hinweis darauf, dass alle Revolutionsträume eines Tages zwangsläufig der unbändigen Gier des Weihnachtsshoppings erliegen würden.

So gesehen fügt sich Cattelans angekündigter Ruhestand in eine lange künstlerische Tradition der Arbeitsverweigerung ein. In einem Manifest von 1974 hatte Gustav Metzger die Künstler aufgefordert, in einem Akt der «vollständigen Niederlegung der Arbeit» mindestens drei Jahre lang keine Kunst zu produzieren. Seine eigenen «Jahre ohne Kunst» sollten von 1977 bis 1980 dauern. In diesem Zeitraum, so Metzgers Vorstellung, «produzieren und verkaufen Künstler keine Werke, bestücken keine Ausstellungen

und verweigern die Zusammenarbeit mit jeglichem Teil der Medienmaschinerie des Kunstbetriebs». Doch dann verlängerte er sein eigensinniges Abstinenzgelübde um etliche weitere Jahre. Um die gleiche Zeit tauschte Piero Gilardi die Kunst gegen den politischen Aktivismus ein und förderte die Arbeiten anderer. Noch davor begann Lee Lozano 1969 ihr GENERAL STRIKE PIECE (Allgemeines Streik-«Piece», in dem sie dazu aufrief, «sich Schritt für Schritt, aber entschlossen aus offiziellen respektive öffentlichen «Uptown»-Empfängen oder Zusammenkünften der «Kunstwelt» zurückzuziehen, um die Möglichkeit einer totalen persönlichen & öffentlichen Revolution zu erforschen»); im Jahr darauf ging sie mit

auf ging sie mit DROPOUT PIECE (Aussteiger-«Piece», 1970) noch weiter und vertraute sich und ihr gesamtes Werk dem Vergessen an. Zu weiteren Beispielen des freiwilligen Rückzugs von der künstlerischen Arbeit zählen die «nichtproduktive Haltung», die Josef Strau mit der Kölner Kunstszene der 1980er-Jahre assoziierte; der Day Without Art, den die Kunstorganisation Visual AIDS seit 1989 veranstaltet, um die öffentliche Aufmerksamkeit für die AIDS-Krise zu erhöhen; und das von Mladen Stilinović verfasste Manifest *The Praise of Laziness* (1993), eine Fortsetzung seiner Selbstporträts als Schlafender mit dem Titel ARTIST AT WORK (Künstler bei der Arbeit, 1978).

Während viele dieser Episoden offensichtlich politisch motiviert waren, ist Cattelans Haltung nicht ganz so bestimmt oder eindeutig: Seine Weigerung zu arbeiten mündet nicht in einen Streik, sondern in die Frührente. Diese Wahl deutet auf sehr italienische Assoziationen und Einstellungen hinsichtlich eines leicht manipulier- und hintergehbaren Sozialstaats hin, wie sie an der langen Geschichte der Erwerbsunfähigkeitsbetrüger und «Baby-Pensionäre» abzulesen sind, die die Wirtschaft des Landes zugrunde gerichtet haben – nicht aus Protest gegen die Obrigkeit, sondern aufgrund einer weitverbreiteten, chronischen Faulheit, einer ideologiefreien Rebellion, die zur vollkommenen Intoleranz gegenüber jeder etablierten Ordnung und damit zu einer Haltung führt, die ihrem Wesen nach womöglich noch mehr Sprengstoff enthält.

Infolge dieser Uneindeutigkeit mag Cattelan im tiefsten Inneren sogar der ersten Arbeitsverweigerung in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts näher sein: der langen Phase, in der Marcel Duchamp behauptete, er habe das Künstlerdasein aufgegeben, um ein einfacher *respirateur* zu werden, obwohl er sich – um den Titel eines neuen Buchs von Elena Filipovic zu zitieren – unzähligen «scheinbar marginalen Tätigkeiten» hingab, die insgesamt eventuell noch vielschichtiger, anregender und wirkungsmächtiger sind als sein rein künstlerisches Werk. Wie Henri-Pierre Roché scharfsichtig feststellte, bestand Duchamps Meisterstück in seiner Verwendung von Zeit, dieser Mischung aus Effizienz und Faulheit, die sein gesamtes Leben kennzeichnete. Trotz der legendären Aura seines angeblichen – und Joseph

Beuys zufolge so überbewerteten – Schweigens war Duchamps Zurückgezogenheit sehr geräuschvoller Natur: eine Askese voller Geschäftigkeit und Geschäfte, eine Ruhe, die in Wirklichkeit einer fieberhaften, fruchtbaren Unruhe glich. Der Künstler fand die Zeit und die Mittel, gleichzeitig Faulenzer und Undergroundkünstler zu sein, emsig mit *ÉTANT DONNÉS ...* (Gegeben sei ..., 1946–1966) beschäftigt und parallel dazu Kurator, Förderer von jungen und nicht so jungen Künstlern, Zeitschriftenredakteur und -herausgeber, Ausstellungsgestalter, Sammlungsberater, selbst Kunstsammler, sogar -händler – und dies alles in einem multiplen Rollenspiel, das die Kunstwelt sowohl parodierte als auch wahrheitsgetreu nachstellte und das seinerseits von Duchamps verschiedenen Ich-Performances offengelegt wurde.

Auf ganz ähnliche Weise setzt Cattelans Werk in Szene, was Alison Gingeras – genau an dieser Stelle vor 17 Jahren, als Cattelan noch Künstler war – treffend als «Soziologie ohne Wahrheit» beschrieb, als einen Kostümball, auf dem die Rollen und Figuren des Kunstzirkus fortwährend hinter Masken verschwinden und wieder enttarnt werden. Nicht zufällig stürzte sich Cattelan, nachdem er die Kunstproduktion aufgegeben hatte, mit fast verdächtigem Eifer in eine Reihe von «marginalen Tätigkeiten», die in seinem Werk immer wieder aufgetaucht waren, aber erst jetzt ins Rampenlicht rückten: als Magazinredakteur, Bilderfabrikant und -konsument, Kurator und Talentsucher, sogar als Sammler, Produzent und Herausgeber fremder Arbeiten. Betrachtet man dieses Gewirr von Aktivitäten, so täte man wohl gut daran, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass Duchamps *respirateur* auf Französisch nicht nur den «Atmenden» bezeichnet, sondern – wesentlich prosaischer – auch den «Staubsauger»: eine moderne Junggesellenmaschine, die alles sieht, alles aufnimmt, alles einsaugt. Wie der postkünstlerische Duchamp vor ihm ist auch der pensionierte Cattelan zu einer gefräßigen Vorrichtung geworden, die Bilder zerkaut und ausspuckt: Es kommt nicht von ungefähr, dass seine Zeitschriften – von *Permanent Food* bis *Toilet Paper*, seinem jüngsten Projekt – oft mit Körper- und Fussmetaphern spielen und wie eine Parodie auf die übersättigte Bilderkultur unserer Zeit Schaulust mit Fäkalsprache und unstillbare Ge-



MAURIZIO CATTELAN, ANOTHER FUCKING READYMADE, 1996,
crated works from a stolen exhibition, variable dimensions, installation view, *Crap Shoot, de Appel, Amsterdam, 1996* /
NOCH EIN VERDAMMTES READYMADE, verpackte Arbeiten einer gestohlenen Ausstellung,
Masse variabel, Installationsansicht.

AMERICA



MAURIZIO CATTELAN GUGGENHEIM MUSEUM NY

lüste mit einer ebenso exzessiven Überfütterung des Auges vermengen.

Im Anklang an Duchamp weiss zudem auch Cattelan: «Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervor gebracht hat, sind seine sanitären Anlagen und seine Brücken.» Als er daher 2016 aus dem Vorruhestand zurückkehrte, schuf er ein Massivgold-WC für eine weitere gigantische Toilettenschüssel Amerikas, das Guggenheim Museum. Cattelans trumpfistisches Klosett namens AMERICA (Amerika) ist eine Unterwanderung des Oben und Unten auf rabelaisische Art: In seiner karnevalesken Umkehrung von Rollen und Hierarchien zieht es endlose Schlangen von Besuchern an, die sich verzweifelt winden, um ein Selfie zu machen, so als müssten sie dringend ihren Darm oder ihre Blase entleeren – noch eine Parallele zwischen Grundbedürfnissen und Bilderkonsum, die sich hier in einem der verstörendsten Kommentare Cattelans zum aktuellen Zustand der Demokratie Bahn bricht. Seine Toilette ruft natürlich Erinnerungen an Piero Manzoni und dessen Künstlerscheisse wach, deren Wert nach dem Goldpreis bemessen wurde, an Chris Ofilis Elefantendung oder, noch davor, an alchemistische Mythen und Träume von Transmutation – oder gar Transsubstantiation? –, die von König Midas bis zu Duchamps FOUNTAIN (Fontäne) von 1917 reichen, von Alfred Stieglitz passenderweise in *Madonna des Badezimmers* umbenannt.

Merdelamerdelamerdelamerdelamer... de l'amerique lautete das Mantra, das eine andere – glücklosere – Müssiggängerin der Jahrhundertwende auslebte, Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven. Als so berühmtes wie tragisches Beispiel für die Weigerung zu arbeiten und die Missachtung von Konventionen war auch sie von Klempnereimetaphern fasziniert – verglich sogar ein Siphonrohr mit Gott – und soll, so sagen manche, Duchamp zu seinem Pissoir inspiriert haben.

Wie auch die Geschichte von Lee Lozano erinnert uns das traurige Schicksal der Baronin, die in

bitterer Armut starb, daran, dass manche Arbeitsverweigerungen radikaler und tiefschürfender sind als andere und einen Schatten des zynischen Opportunismus auf die vermeintliche Integrität von Cattelan und Duchamp werfen. Tatsächlich zog die nonchalante Art, auf die Cattelan mit AMERICA die Arbeit wieder aufnahm – und seine Auszeit ohne jede Erklärung oder Rechtfertigung unterbrach –, eine gehörige Portion Kritik und Zweifel nach sich, und manch einer bewertete seine Schaffenspause schlicht als Werbegag auf dem Weg zu einem sorgfältig inszenierten Comeback. Der Künstler jedoch scheint zu suggerieren, dass extreme Zeiten extreme Massnahmen erfordern: In AMERICA bezieht Cattelan eindeutig Stellung gegen das Abdriften des Landes in den Autoritarismus – nicht gewillt, sich im Angesicht des Notfalls Schweigen vorwerfen zu lassen.

Heute, in einem affektiven Kapitalismus, in dem selbst Ängste und Wünsche als Arbeit nutzbar gemacht und ausgebeutet werden und die Kommunikation zum treibenden Wirtschaftszweig des Jahrhunderts geworden ist, sind die Grenzen zwischen Arbeit und Musse verschwunden. Die vielleicht bitterste Erkenntnis, auf die Cattelan – womöglich unwillkürlich – hinweist, besteht darin, dass wir uns der Arbeit nicht mehr verweigern oder uns selbst von der Maschine des Spektakels lösen können. Trotz aller rebellischen Botschaften, die Cattelans jüngstes Werk in der Privatheit einer Toilette befeuern mag – mit Postings von schwimmenden Fäkalien auf Instagram als deutlichstem Beweis für ein solch barbarisches Verhalten –, zeigt AMERICA, wie heutzutage Körper, Bilder, das Spektakel und die Wirtschaft zu einem unauflösbaren Knoten verschnürt werden, in dem selbst der abgeschiedenste und buchstäblich obszöne (sprich: dem Blick entzogene) Raum einer Toilette sich in der Hypersichtbarkeit und der alles durchdringenden Qualität des Kapitals verfängt. Die Arbeit ist insofern am Ende, als alles zu Arbeit geworden ist.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

MAURIZIO CATTELAN, AMERICA, 2016, bowl: 18K Gold, pipes and flushometer: gold plated, 28 1/2 x 14 x 27" / Schüssel: 18 K Gold, Röhren und Toilettenspülung: blattvergoldet, 72,4 cm x 35,6 cm x 68,6 cm. (IMAGE: MENOMENOPIU ARCHITECTS)