

Da: *Bertrand Lavier*, a cura di I. Gianelli e G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997), Edizioni Charta, Milano 1996, pp. 31-37.

## *Lavier su base*

### **Daniel Soutif**

L'arte di Bertrand Lavier procede più per addizione che per sottrazione, per sintesi più che per rottura, per sovrabbondanza di senso più che per epurazione formalista, per gioco e piacere delle forme più che per riduzione concettuale. Come di fronte alla maggior parte delle grandi opere, l'analisi o il commento vengono a cozzare in lui contro una doppia densità, formale e semantica, che vieta loro di esaurire, ed è una fortuna, il proprio oggetto.

Del resto, come sappiamo, è proprio di oggetto che si tratta in Lavier, degli oggetti e della loro densità, la quale conduce alle diverse modalità del loro divenire arte. Alcune di queste modalità sono ormai ben conosciute poiché l'artista le mette regolarmente in opera da tempo: aggiunta di uno strato di pittura in tocchi larghi e pastosi, sovrapposizione di due oggetti, taglio fotografico ecc. Non ritorneremo qui su tali procedimenti che Lavier non concatena cronologicamente come altri le loro serie o i loro periodi, ma che sviluppa simultaneamente in quello che bisogna considerare ora come il sistema sincronico della sua opera, sistema globalmente ripreso e reso più complesso via via che l'artista mette in funzione modi nuovi d'intervento che vengono a illuminare quelli che li hanno preceduti con la luce di sensi nuovi. La cosa del resto si è appena verificata poiché Lavier ha recentemente aggiunto un nuovo tipo di operazione al repertorio della sua arte: l'applicazione di una base "alla maniera dell'arte africana o primitiva" a oggetti più o meno ordinari.

È dunque su questo nuovo procedimento che ci si soffermerà qui in modo particolare.

Agli oggetti dipinti, agli oggetti sovrapposti, agli oggetti tagliati è venuta infatti ad aggiungersi dal 1994 una nuova famiglia, quella degli oggetti "su base". In che cosa consiste dunque esattamente l'operazione che genera queste opere molto singolari? L'ha spiegato l'artista stesso in una conversazione che figura nel catalogo dell'esposizione di alcune di esse al Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie: "La collocazione dell'oggetto su base è una scelta recente. Si tratta di oggetti piuttosto modesti, oggetti di scarto, che affido a un artigiano parigino, che li elabora con la stessa attenzione usata per gli oggetti d'arte primitiva, per i quali abitualmente costruisce le basi"<sup>1</sup>. A tutt'oggi si annoverano in particolare tra questi oggetti "piuttosto modesti" una serratura (comune, ma nuova), un elemento di auto da corsa (utilizzata in alcuni Grand Prix), un blocco di cemento (questo tipo di oggetti può essere nuovo o usato?), un portariviste in fil di ferro con nastri di plastica gialla tipico degli anni Sessanta (d'occasione evidentemente; bisogna andare al mercato delle pulci o in certe gallerie specializzate per scovare questo genere di feticcio), un paracarro segnaletico di plastica rossa e bianca (vagamente graffito), un orso di peluche (discretamente stanco di aver assorbito di certo tanti dispiaceri), una chitarra elettrica (usata per suonare), un bidone metallico per il latte (in buono stato, ma, benché nuovo, sembra sorgere da un passato già così lontano che pare competere a un museo di arti e tradizioni popolari), uno skate-board (piuttosto provato da molti

---

<sup>1</sup> Philippe Garcia de la Rosa, "Entretien avec Bertrand Lavier", in *Bertrand Lavier*, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Parigi, 1995, p. 19.

chilometri sull'asfalto e da centinaia di salti del marciapiede), una porta di frigorifero (un po' rabberciata per rimanere funzionale, nonostante l'età, per quanto riguarda lo scomparto delle bottiglie...), un piccolo robot domestico (nuovo fiammante) e altre cose simili.

Ognuno di questi oggetti è dunque stato collocato su una base, la cui scelta dei parametri singolari è stata lasciata alla competenza, cioè al gusto, dell'artigiano: materia, forma, dimensioni della base sono state scelte insomma nella stessa maniera in cui questo artigiano sceglie quando interviene su un oggetto d'arte primitiva. Inutile precisare che queste scelte risultano da valutazioni fondate essenzialmente sulla considerazione delle proprietà formali dell'oggetto in questione. La forma, se vogliamo, è il contenuto della messa su base. Così, al fine di tramutarsi nell'opera intitolata *J.M.B. Classique* (poiché qui come spesso in Lavier, il titolo riprende semplicemente la marca dell'oggetto utilizzato), la serratura si è vista fissata su un piccolo parallelepipedo di legno nero mediante un corto gambo metallico anch'esso dipinto di nero: unità di colore e giusto rapporto di tutte le proporzioni fanno sì che l'insieme risultante dall'addizione sostenga lo sguardo più estetizzante. Quanto al bidone del latte (*C.L.B.*), esso ha avuto diritto a una base di calcare beige e leggermente porosa nonché a un piccolo supporto metallico dipinto di nero che ha per effetto di alleggerire questo recipiente della sua modesta funzione per attirare tutta l'attenzione sulla dimensione scultorea della sua bella superficie metallica. Nello stesso modo, una base di legno incerato e una corta barra della stessa materia accentuano fortemente la somiglianza fra la vettura (si tratta di un turbo Renault di Formula 1) e una maschera antropomorfa. Il paracarro segnaletico (*Girod*) levita, a sua volta, a qualche centimetro da una piastra di metallo dipinta di nero opaco, appena sollevato dal suolo dove il suo uso originale lo inchiodava, il che non gli impedisce di trovarsi nello stesso tempo come sospinto verso lo spettatore dalla posizione obliqua del piccolo gambo rettangolare che lo sorregge. Agganciato sul dorso con un sottile stelo d'acciaio perfettamente verticale, il povero orsetto orfano (*Teddy*) ondeggia invece a una distanza relativamente buona, a circa un terzo della sua altezza dalla base. La leggerezza gracile del portariviste (*Teppaz*) è invece accentuata da un supporto mimetico poiché lo stelo nero che lo fa balzare al di sopra della sua piccola base rettangolare è praticamente identico, piega a gomito compresa, a quelli di cui è fatto. Il blocco di cemento (*Doras*) sembra liberarsi difficilmente del suo evidente peso per opera del gambo di bronzo patinato che lo scosta appena da una sottile piastra dello stesso materiale ben appropriata a conferire una parte della sua dignità a ciò che sostiene. Del resto sono basi sottili dello stesso bronzo patinato anche quelle che reggono la chitarra elettrica (*Aria Pro II*) e lo skate-board (*Chuck McTruck*). Ma, in questi due casi, il vivo movimento avvittante di cui sono dotati gli steli portanti (a sezione quadrata) sembra rispingere ciascuno di questi due strumenti verso figure che furono loro certamente familiari in una vita anteriore. Infine, la porta di frigorifero (*Bendix*) poggia ormai in modo molto statico, quasi monumentale, su due larghe gambe fissate a loro volta su una base a due livelli perfettamente in grado di conferirle una nobiltà assai diversa da quella che l'uso le ha fatto perdere...

A prima vista, l'operazione nuova così inventata da Lavier potrebbe sembrare una semplice variazione sul tema del ready-made duchampiano "aiutato" o anche una variazione nel procedimento delle sovrapposizioni alle quali Lavier ci ha abituato, la cui sola particolarità starebbe insomma nel rischiare di sovrapporre non due oggetti, ma un oggetto e una base. In questo senso, anche se qui le basi sono evidentemente trattate non come oggetti bastanti a se stessi (ciò riguarderebbe un artista contemporaneo), ma come oggetti degni di essere integrati all'opera, la dimostrazione stabilirebbe che se un frigorifero può diventare base, simmetricamente una base non per questo è un oggetto come un altro, anche quando è adibita alla sua funzione. Benché il ready-made duchampiano evidentemente sia considerato di sfuggita, benché le precedenti sovrapposizioni illuminino già la scena cui appaiono gli oggetti su base, questi non costituiscono però una semplice

variazione né dell'uno né dell'altro tema. Come sempre infatti, Lavier mira a produrre opere dotate di forte autonomia senza che ciò impedisca loro di essere munite anche di una forte capacità di entrare in relazione con altre già esistenti (appartenenti al suo proprio corpus allo stesso modo che ad altre più o meno vicine). Trattandosi di oggetti offerti alla vista, un tale risultato non può essere raggiunto che al prezzo di un lavoro anzitutto formale, non per questo gli effetti di senso sono messi in cortocircuito, tutt'altro.

Una breve digressione sulla teoria dell'arte detta "primitiva" dovrebbe permettere di precisare questo punto.

Qualche anno fa, in occasione di una mostra intitolata *ART/artifact* che riuniva, sotto l'autorità di Susan Vogel, oggetti tutti primitivi, ma considerati gli uni artistici, gli altri d'uso comune<sup>2</sup>, il filosofo e critico Arthur C. Danto sviluppava una riflessione che può essere qui utile. Al fine di stabilire la tesi generale secondo la quale ciò che è arte lo è in modo assoluto, e ciò in funzione del suo significato e non in modo aleatorio o relativamente al grado di (buona) volontà dei riguardanti<sup>3</sup>, Danto inventava, secondo il metodo spesso assai immaginativo dei filosofi analitici anglosassoni, due popolazioni primitive di origine comune ma evolutesi secondo una curiosa simmetria. In sintesi, si suppone che queste due pittoresche popolazioni - i Pot People e i Basket Folks - producano, gli uni vasi e gli altri cesti identici, tranne che, presso i primi, i vasi sono percepiti come ricchi di significati profondissimi o di altri poteri (servono a contenere i grani e le sementi, e, secondo i saggi, ogni cosa nasce da un grano o da una semente... ) e coloro che li realizzano sono considerati come sacerdoti emuli degli dèi. I cesti invece sono trattati in veste di semplici oggetti utilitari, e coloro che li fabbricano come semplici artigiani. Si intuisce già che le cose sono totalmente diverse nel caso dei Basket Folks. Di fatto quella popolazione attribuisce ai cesti proprietà soprannaturali (i saggi non considerano il mondo stesso come un grande cesto tessuto d'erba e di aria?), mentre i vasi sono relegati al rango di semplici utensili. In condizioni simili, è naturale ammettere che al ritorno nel suo paese occidentale, l'antropologo, che si suppone aver scoperto ed esaminato queste particolarità, non esiterà, nonostante l'identità fisica degli uni e degli altri, a portare i vasi dei Pot People e i cesti dei Basket Folks al museo d'arte dove gli esteti moderni non mancheranno di venire ad ammirarli. I cesti dei primi e i vasi dei secondi saranno invece consegnati al museo di antropologia o di storia naturale, dove verranno a integrarsi naturalmente dentro diorami che illustrano in modo pittoresco, ma anche fortemente pedagogico, come vivono i nostri "fratelli neri". Spartizione perfettamente legittima agli occhi di Danto il quale, come si è

---

<sup>2</sup> Mostra organizzata nel 1988 da The Center for African Art, New York.

<sup>3</sup> "A causa della concezione sempre più ampia di ciò che è arte compresa a posteriori, si crede che l'arte stessa debba mancare di una identità definita, che ogni cosa possa diventare un'opera d'arte anche se può non aver avuto quello status elevato quando fu fatta, e che i confini dell'arte siano filosoficamente indeterminati. Uno degli scopi principali del presente saggio è di opporsi a questa convinzione. Non consegue dai fatti con i quali ho cominciato e cioè che le opere d'arte hanno delle latenze che diventano effettive quando sono liberate da altre opere d'arte successive - che l'arte stessa, come concetto e categoria, abbia una apertura corrispondente. Una cosa è dire che ciò che un'opera d'arte è, è funzione di ciò che altre opere d'arte mostrano che è. Tutt'altra cosa è dire che un oggetto è arte perché altri oggetti sono considerati opere d'arte. La popolazione degli oggetti d'arte è un sistema di oggetti che si autoarricchiscono reciprocamente, di cui ogni dato membro è notevolmente più ricco, per l'esistenza di altri oggetti d'arte, di quanto non sarebbe se stesse esso solo (è interessante domandarsi se possa esistere un solo oggetto d'arte al mondo). Ma qualcosa deve già essere un oggetto d'arte per beneficiare di questo arricchimento. D'altra parte, il confine tra arte e il resto della realtà è filosoficamente inderogabile. Naturalmente è possibile scoprire che è un'opera d'arte, persino una grande opera d'arte, qualcosa che prima di allora si considerava occupare uno status molto meno elevato, molto più incerto... Essere un'opera d'arte, sostenevo, è incorporare un pensiero, avere un contenuto, esprimere un significato...". Arthur C. Danto, "Artifact and Art", in *ART/artifact. African Art in Anthropology Collections*, The Center for African Art, New York, Prestel, Monaco di Baviera, 1988, pp. 18 e 32. Questo articolo è stato ripreso nel volume di Danto intitolato *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Farrat, Straus & Giroux, New York, 1992) di cui Claude Hary-Schaeffer ha appena pubblicato una traduzione francese (*Après la fin de l'art*, Seuil, Parigi, 1996).

visto, ritiene che un oggetto sia arte in funzione di quel tanto di pensiero o di teoria che esso contiene. Ora, si sa per ipotesi che, da questo punto di vista, i vasi dei Pot People differiscono radicalmente, nonostante la loro assoluta identità fisica e quindi visuale, da quelli dei Basket Folks. Meritano dunque effettivamente di essere conservati ed esposti in un museo d'arte, come i cesti dei Basket Folks, mentre i cesti dei primi non possono pretendere altro destino che quello di modesti utensili evidentemente indegni di un simile onore e dunque votati allo stato modesto di documento appena suscettibile di figurare nel museo di antropologia o di storia naturale<sup>4</sup>.

Questa favola antropologica naturalmente non è priva di attinenza con alcuni momenti della storia dell'arte moderna e contemporanea. L'identità fisica di oggetti considerati gli uni come "artistici" (a questo titolo partecipanti, per seguire ancora Danto, di ciò che Hegel chiamava "lo spirito assoluto"), gli altri come semplici cose utili (appartenenti alla ordinaria "prosa del mondo"), è effettivamente proprio il mistero rivelato, secondo il nostro filosofo, tanto dai ready-made di Duchamp quanto dalle celebri scatole Brillo di Warhol. Il modo in cui Danto scioglie questo mistero, che ha chiamato *transfiguration of the commonplace* (trasfigurazione del luogo comune), è noto. Del resto vi si è già fatto allusione varie volte anche qui. L'arte è questione di contenuto, cioè di significato. Gli oggetti d'arte incorporano pensieri e anche teorie di modo che due oggetti radicalmente simili per l'occhio possono essere radicalmente diversi per il pensiero e appartenere l'uno all'arte, l'altro al mondo ordinario.

Eppure le cose potrebbero non essere così nette. Lo dimostrano del resto alcuni particolari (o alcune assenze di particolari) della favola dei Pot People e dei Basket Folks. Tra questi particolari non è di poco conto quello che riguarda gli effetti visuali della distribuzione dei vasi e dei cesti fra museo d'arte e museo di antropologia. Danto stesso sottolinea che al museo di antropologia o di storia naturale, vasi e cesti d'uso comune sono oggetto di un certo tipo di messa in scena. Sono integrati in diorami, ci dice, che ne mostrano l'utilizzo nella vita quotidiana di queste due tribù immaginarie. Egli indica pure che un cesto e un vaso "artistici" (naturalmente prestati l'uno e l'altro dal museo d'arte) sono stati integrati nei diorami che rappresentano rispettivamente la loro popolazione d'origine. Vi occupano posti privilegiati lontano dalle cose usuali, e tutto prova che sono oggetto di un'attenzione speciale, ben diversa in ogni caso dall'indifferenza con la quale sono trattati vasi e cesti utilitari. Nessuna precisazione è data invece a proposito della presentazione al museo d'arte dei vasi e cesti "sacri", se non che, per dare alla favola il suo sapore di realtà, Danto evoca di sfuggita due coppie di musei celebri: da una parte il Kunsthistorisches Museum e il Naturhistorisches Museum di Vienna, che si trovano l'uno di fronte all'altro nella Maria Theresien Platz, e, dall'altra, il Metropolitan Museum of Art e l'American Museum of Natural History di New York, rispettivamente situati sui corsi che delimitano Central Park dai due lati. Senza entrare qui nella descrizione dell'ala Michael Rockefeller del Metropolitan Museum, è tuttavia utile ricordare che gli oggetti "primitivi" presentati a titolo di arte beneficiano di una valorizzazione che giustifica pienamente il giudizio di Susan Vogel secondo cui "l'esposizione nel museo non è una lente trasparente attraverso la quale vedere l'arte, per quanto neutrale possa sembrare la presentazione"<sup>5</sup>: splendido isolamento di ogni oggetto sulla sua base o sulla porzione di parete che gli è assegnata, illuminazione sapiente (o piuttosto magica?) che produce immancabilmente l'effetto di "apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina" al quale Walter Benjamin ha dato il nome di "aura"<sup>6</sup>. Questo tipo di presentazione del resto è regolarmente oggetto di polemiche tra amatori (esteti certo) di arte primitiva e antropologi o etnografi che vi vedono soltanto una

<sup>4</sup> Cfr. Danto, art. cit., pp. 23-26.

<sup>5</sup> Susan Vogel, "Introduction", in *ART/artifact*, op. cit., p. 12.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p. 25.

annessione colonialista di oggetti i quali, a loro parere, non rientrano in alcun modo nella nostra categoria di arte e non dovrebbero dunque essere presentati con i riguardi che la nostra civiltà riserva agli oggetti designati come a essa appartenenti. È vero che, come constata ancora Susan Vogel, "la categoria di oggetti africani definiti arte si è costantemente estesa nel corso di tutto il ventesimo secolo" di modo che "praticamente tutte le opere d'arte africane che ora conosciamo, erano un tempo classificate come artefatti". Niente di strano dunque che, in queste condizioni, "il problema di distinguere fra due categorie si sia dimostrato difficile da risolvere nettamente, e continui a preoccupare chi colleziona ed espone arte africana e altre forme di arte 'primitiva'"<sup>7</sup>.

La favola di Danto mira allo stesso tempo a risolvere questo difficile problema e a provare che è strutturalmente identico a quello posto dai ready-made e dalle altre presunte trasfigurazioni del banale che abbondano nell'arte moderna e contemporanea. Del resto il contrario sarebbe strano poiché, tutto sommato, "primitivo" o civilizzato, il banale è sempre il banale... Duchamp del resto non avrebbe probabilmente contraddetto Danto su quest'ultimo punto come dimostra un'osservazione incidentale espressa nei suoi celebri colloqui con Pierre Cabanne. Al fine di stabilire una delle sue tesi preferite secondo la quale "non vi è società senza arte perché sono coloro che la guardano che la dichiarano", l'artista aggiungeva infatti come prova: "Sono convinto che tutta quella gente che fabbricava cucchiai di legno nella giungla del Congo, che tanto ammiriamo al Musée de l'Homme, non li ha fatti perché fossero ammirati dai congolesi"<sup>8</sup>.

Questa certezza indica però che Duchamp invece non sarebbe forse stato in totale accordo con la soluzione del problema suggerita dalla favoletta antropologica del filosofo americano. Questa suppone, come si è capito, che un oggetto è, in un certo qual modo, costitutivamente artistico. Certo è accaduto e potrà sempre accadere in questo o quell'altro caso che non ce ne si sia accorti immediatamente. L'arte africana nel suo insieme ha subito un simile errore di classificazione. Per riparare a esso, sarà certamente stato necessario un cambiamento dei riguardanti, ma non sarebbe bastato se le proprietà, che fanno apprezzare questa arte oggi come tale, non fossero sempre state presenti. Così, il passaggio di un oggetto dal mondo della non-arte ("la prosa del mondo") a quello dell'arte ("lo spirito assoluto") è sempre il risultato di una scoperta che altro non è, in ultima analisi, che quella di un contenuto di pensiero di natura teorica di cui non si era, fino ad allora, rinvenuta la presenza invisibile. Questa soluzione può certamente soddisfare un filosofo che, tutto sommato, può vedere (se così si può dire...) nell'arte il proseguimento della filosofia con altri mezzi. Nondimeno ha un difetto fondamentale, quello di annullare puramente e semplicemente il visibile in quanto tale - in questo nonostante tutto è d'accordo con Duchamp quando affermava che i suoi ready-made diventavano oggetti "che non si guardano neanche"<sup>9</sup> -, mentre il riconoscimento di questo visibile come arte è sempre accompagnato o forse addirittura risulta, tanto nel caso degli oggetti "primitivi" quanto in quello degli oggetti annessi dall'arte moderna o contemporanea, da elaborazioni o costruzioni formali difficilmente trascurabili. In altri termini, potrebbe darsi che Danto cerchi di dare una soluzione teorica a un problema che egli può porsi soltanto perché ne ha già trovato la soluzione nella pratica dei musei e delle mostre, la quale costituirebbe quindi il vero problema

---

<sup>7</sup> Vogel, art. cit., ibid.

<sup>8</sup> Marcel Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Multhipla Edizioni, Milano, 1977, p. 145.

<sup>9</sup> Questa formula, secondo la quale il ready-made "diventa una cosa che non si guarda neanche", appare in un colloquio con Alain Jouffroy la cui registrazione e il testo integrale sono in corso di pubblicazione (Dumerchez e Centre Georges Pompidou, Parigi). Evidentemente deve essere assimilata alla dichiarazione fatta a Pierre Cabanne qualche anno dopo a proposito dell'indifferenza estetica con la quale Duchamp considerava di dover scegliere i suoi ready-made. "È molto difficile scegliere un oggetto", diceva, "poiché in capo a quindici giorni si arriva ad amarlo o a detestarlo. Bisogna giungere a una tale indifferenza da non avere emozione estetica. La scelta dei ready-made è sempre basata sull'indifferenza visuale e allo stesso tempo sull'assenza totale di buon gusto o cattivo gusto." Ibid.

teorico. Il filosofo, accecato insomma dalla dimensione speculativa della questione, non si differenzierebbe affatto dalla "maggioranza di quei visitatori (*most visitors*)" di museo di cui Susan Vogel dice che "sono inconsapevoli di quanto la loro esperienza dell'arte esposta in un museo sia condizionata dal modo in cui è installata (*are unaware of the degree to which their experience of any art in a museum is conditioned by the way it is installed*)"<sup>10</sup>.

Evidentemente è invece al modo in cui l'opera è installata che Bertrand Lavier consacra una parte essenziale del suo lavoro, e non per fare dell'opera ciò che si chiama una installazione, ma proprio per integrare in essa - in modo da padroneggiarla - la questione della sua installazione così che possa funzionare in quanto opera indipendentemente dal suo contesto (compreso quello museale). Ciò valeva nel caso degli oggetti dipinti, in quello delle sovrapposizioni e anche in quello dei tagli fotografici. Ciò vale, forse ancora più chiaramente, in quello degli oggetti su base poiché, in questo caso, una parte del contenuto dell'opera (non la sola) è di fatto costituita precisamente dall'integrazione nell'opera stessa di ciò che normalmente funge da dispositivo di installazione (e di indicizzazione). Spostando la barra arte/non arte in modo che essa attraversi l'opera stessa, Lavier realizza il paradosso di produrre una famiglia di oggetti che in qualche modo integrano il museo, o più generalmente i dispositivi di indicizzazione dell'arte e possono, nello stesso tempo, farne a meno per la semplice ragione che non designano l'opera dall'esterno, ma ne sono diventati parte integrante.

La digressione sull'"arte primitiva" o, più esattamente, sui dispositivi caratteristici della sua definizione come arte (degni del museo o della mostra) evidentemente non è innocente. Riflettendo sulle forme di costruzione che partecipano alla produzione della valenza dell'arte nel caso degli oggetti "primitivi", Lavier potrebbe, come Vogel, sottolineare che questi oggetti possono essere stati dotati dai loro produttori di qualità estetiche senza per questo essere stati da essi concepiti con l'intenzione di entrare in una categoria di artisticità che ci è propria. Inscrivere o no questi oggetti in tale categoria (e quindi nei luoghi previsti per essa) è, come dice Vogel contro Danto, "un problema strettamente nostro (*strictly our problem*)"<sup>11</sup>. Lo stesso vale, potremmo aggiungere, per ciò che riguarda il problema causato dalla loro presentazione; lo stesso vale dunque, agli occhi di Lavier, per l'"arte primitiva" come per il ready-made. Nei due casi si tratta di arte *in situ*, essendo il sito all'occorrenza non naturale, ma altamente culturale (in tutti i sensi del termine), il museo (o i suoi preamboli che sono la galleria o la mostra d'arte). Ora, accade che il museo e le esposizioni non siano soltanto un problema teorico, ma anche fonte di un problema pratico: bisogna costruirli, cioè elaborarne praticamente le forme, la cui funzione sarà il condizionare la comparsa di altre forme. Il punto cieco dell'operazione ready-made, che riguardi oggetti occidentali o "primitivi", è dunque precisamente che essa dipende molto direttamente, ma anche molto implicitamente (per non dire inconsciamente) da questa costruzione formale. La conseguenza di tale dipendenza è evidentemente la perdita dell'autonomia dell'opera: fuori del museo, il ready-made ritorna - quale ne sia l'origine - artigianato africano o industria americana -, al suo stato iniziale di oggetto qualunque. Il gesto duchampiano così come l'estetizzazione generalizzata degli oggetti "primitivi" soffrono quindi, l'uno come l'altra, della stessa debolezza teorica, il non vedere che nessun oggetto può accedere all'arte per semplici ragioni teoriche. In un caso come nell'altro, è indispensabile un dispositivo

---

<sup>10</sup> "Se la ciotola di Wum sia arte, se la rete da caccia, o gli aghi dei lozi siano arte o artefatti è un problema strettamente nostro. I fabbricanti di umili reti, aghi, sgabelli e stuoie africani, che noi chiamiamo artefatti, non hanno aspirato in qualche modo alla raffinatezza e allo status di arte e hanno fallito. Essi non persero di vista neanche per un momento il fatto che questi erano semplicemente oggetti utili fatti bene. La questione e le categorie sono le nostre.

La cultura africana non isola la categoria degli oggetti che noi chiamiamo arte, ma associa invece un'esperienza estetica agli oggetti che hanno una certa qualità. L'esperienza estetica è universale, con o senza una parola che la descriva." Vogel, art. cit., p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17.

formale. In un caso come nell'altro, tali dispositivi sono sempre presenti, ma non interessano la teoria che li considera non parte integrante dell'arte, ma semplici interfacce dell'altro lato del confine. È vero che sarebbe ingiusto chiedere ai teorici più di quanto possano offrire. In questo caso, si sarebbe trattato di spostare un confine, e questo avrebbe potuto farlo solo un artista maestro in risoluzioni pratiche di paradossi. Si capisce ora che facendo apporre basi a oggetti i quali, senza tale operazione, non sarebbero che dei ready-made, Lavier ottiene, come risultato dell'addizione, non più una semplice iscrizione al registro dell'arte con in più un diritto d'accesso ai suoi spazi, ma un vero cambiamento di figura, ciò che insomma si ha il diritto di aspettare dalla "trasfigurazione", anche se qui la trasfigurazione non ha niente di magico o di teorico, poiché è anzitutto l'effetto di una operazione formale e quindi visuale. questo senso, la serratura della tribù Dogon o quella acquistata ai grandi magazzini Samaritaine si vedono, per così dire, in fin dei conti dotate di base allo stesso titolo. Il che - sia detto per inciso - è semplicemente giusto. Si sa bene come l'Occidente (o più esattamente il *Président des Brosses*)<sup>12</sup> ha inventato le nozioni di feticcio e di feticismo. Il feticcio in realtà è, nella lingua dei colonizzatori, l'immagine della divinità dei colonizzati, immagine fatta da mano d'uomo - è il senso esatto della parola portoghese *feitiçao* da cui viene feticcio e feticismo - poiché, non esistendo, la divinità dell'altro non può produrre immagine acheiropoietica (non fatta da mano d'uomo) paragonabile a quelle, Santa Sindone e altri sudari della Veronica, prodotte, di tanto in tanto, dal dio (che, quello sì, esiste... ) dei cristiani. Gli "dèi" dei colonizzati si riducono, insomma, puramente e semplicemente a queste povere cose (vasi o cesti per esempio... ) ai quali i "primitivi" attribuiscono tanto potere, ma dei quali noi sappiamo bene che sono soltanto delle cose materiali, dei feticci.

Trattando oggetti industriali occidentali nella stessa maniera in cui l'estetica museificante tratta oggetti artigianali o rituali di altre culture, Lavier inaffia gli inaffiati che, è vero, si erano già notevolmente inaffiati da sé, poiché si sa bene che - complici Marx e Freud - il feticismo (della merce o di questo o quel sostituto dell'oggetto sessuale) è ritornato come un boomerang a conficcarsi nello spirito dei suoi stessi inventori. Comunque bisognava in qualche modo collocare su base il feticismo per mostrare (e non soltanto dimostrare) in che cosa l'Occidente lo porti in sé come una sua verità e probabilmente come una di quelle verità che permettono di capire in che modo l'arte successiva all'epoca della religione, cioè l'arte dell'epoca del museo, articoli la propria funzione sociale. Collocati su base alle stesse condizioni, i feticci degli uni come quelli degli altri cominciano a vivere molto legittimamente la loro rispettiva vita estetica. Diventano così davvero delle opere d'arte, cioè degli iper-feticci che, facendosi luce reciprocamente, la dicono lunga sulla

---

<sup>12</sup> In un'opera pubblicata nel 1760 e intitolata *Du Culte des dieux fétiches ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la Nigritie*. Un breve passo di quest'opera era stato pubblicato in un numero speciale della "Nouvelle Revue de Psychanalyse" dedicato agli *Objets du fétichisme*, n. 2, autunno 1970, pp. 130-131. Il testo completo (rivisto e presentato molto brevemente da Madeleine V. David) è stato ripubblicato nel 1988 nel quadro dell'edizione diretta presso Fayard da Michel Serres del corpus delle opere di filosofia in lingua francese. Eccone, citato in onore dei Pot People e dei Basket Folks, un estratto significativo: "I negri della costa occidentale d'Africa e anche quelli dell'interno delle terre fino in Nubia, hanno per oggetto l'adorazione di certe divinità che gli europei chiamano feticci, termine coniato dai nostri commercianti del Senegal sulla parola portoghese *fetisso*, vale a dire cosa fatata, incantata, divina o che emette oracoli; dalla radice latina *fatum*, *fanum*, *fari*. Questi feticci divini non sono altro che il primo oggetto materiale che a ogni nazione o a ogni singolo individuo piace scegliere e far consacrare da preti in cerimonia: un albero, una montagna, il mare, un pezzo di legno, una coda di leone, un sasso, una conchiglia, del sale, un pesce, una pianta, un fiore, un animale di una certa specie, vacca, capra, elefante, montone; insomma tutto ciò che si può immaginare di simile. Sono altrettanti dèi, cose sacre, e anche talismani per i negri, che rendono loro un culto preciso e rispettoso, indirizzano loro i propri voti, offrono loro sacrifici, li portano in processione se ne sono suscettibili, o li portano su di sé con grandi segni di venerazione, e li consultano in tutte le occasioni interessanti: li considerano in generale come numi tutelari per gli uomini e come potenti deterrenti contro ogni sorta di mali", p. 15.

società che li fa tali<sup>13</sup>. Come dice sovente l'artista, e come manifestano già le altre operazioni alle quali ci ha abituato, anche in questo caso le forme, sommandosi, diventano forma. Ma il diventare forma non vieta loro di voler inoltre significare qualche cosa...

---

<sup>13</sup> Cfr. su questo punto gli sviluppi presentati in Daniel Soutif, "Du bon et du mauvais usage de l'objet", *Transversalité I*, cape Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1990, pp. 33-38. Una versione modificata dello stesso articolo è comparsa con il titolo "Found and Lost: on the Object in Art", in *Artforum*, ottobre 1989, pp. 155-162. " Questa formula figura in un piccolo testo redatto nel 1987 in occasione di Documenta di Kassel e terminava così: "Se a Kassel ho dato a una composizione geometrica a tre dimensioni l'apparenza di un campo da tennis su prato o se ponendo un frigorifero su una cassaforte certuni vedono in questa costruzione l'apparizione di una scultura sulla sua base, potrei ugualmente dire che non si vedeva questo stato per tali forme conosciute, in altre parole: LE FORME DIVENTANO FORMA" (dattiloscritto dell'artista). La stessa idea è commentata in modo interessante in una intervista (in inglese) di Constance Lewallen, pubblicata in *View*, primavera 1988, Point Publications, San Francisco. Cfr. anche *Plus*, n. 3/4, 1988, p. 46.