

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. 13-20.

## *Îles flottantes*

### *Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier*

**Giorgio Verzotti**

Nel 1969 Bertrand Lavier realizza la sua prima opera d'arte, ricoprendo di pittura bianca le foglie di una pianta rampicante presente nel giardino della sua casa, ad Aignay-Le-Duc, in Borgogna. La pittura descrive sul grande manto di foglie due linee diagonali incrociate e vale per l'artista come richiamo a una Land Art dal volto umano e quotidiano invece che titanico e dirompente, messa inoltre a confronto con la tradizione pittorica.

Con questo atto Lavier ha voluto probabilmente e, non senza ironia, accomiarsi dalla sua formazione di orticoltore per annunciare la decisione di essere artista, sta di fatto che già a questa data la pittura veniva volta alla funzione di designare, letteralmente ricoprendola, la realtà, secondo un principio, ovviamente paradossale, che ritroveremo nell'opera maggiore dell'artista francese.

Il paradosso della letteralità nella considerazione del linguaggio artistico discende naturalmente dalla consapevolezza dello scollamento fra le parole e le cose, fra i segni e i loro referenti, quella stessa consapevolezza che informa gran parte della cultura del nostro secolo. Il lavoro di Lavier è una complessa riflessione sulle conseguenze di un simile scollamento che lo spinge a creare opere d'arte funzionanti come trappole logiche, dispensatrici di inganni percettivi o come dispositivi per *mises en abîme* del senso.

Per fare questo l'artista adotta i più diversi materiali, indifferentemente appartenenti all'ambito dell'artisticità, o più in generale della comunicazione o ancor più genericamente della vita quotidiana, quasi a significare con ciò che l'inafferrabilità del reale da parte del linguaggio che lo nomina è un'esperienza che accomuna molto più di quanto non differenzi i diversi ambiti dell'arte e della vita.

Molte fra le opere dell'esordio, avvenuto nel 1971, sono realizzate in fotografia e si articolano sul gioco delle apparenze che la riproducibilità tecnica consente. I lavori dal titolo *Dessin (Disegno, dal 1974)* seguito da un numero progressivo presentano uno o più tratti verticali realizzati a pastello e insieme la riproduzione fotografica di uno dei tratti ripetuta tante volte quanti sono i disegni reali. Analogamente, *Arcades des Palais des Doges 1 x 8 - 8 x 1 (Arcate del Palazzo dei Dogi 1 x 8 - 8 x 1, 1975)*, presentato alla Biennale di Venezia del 1976, propone una riproduzione di sedici degli archi di Palazzo Ducale che solo a una osservazione più attenta si rivela essere l'immagine di otto archi e della ripetizione per otto volte di uno solo fra essi.

Nel passaggio da un tratto a questo tratto, per usare i termini dello stesso Lavier, nel principio di individuazione che il mezzo consente, l'artista introduce un principio imprevisto e opposto, usando la ripetizione come fattore di indeterminazione, quasi come perturbamento dell'atto comunicativo.

In opere quali *D'après Caton l'Ancien (Da Catone il Censore, 1975)* e *Polished (Lucidato, 1976)* entra direttamente in gioco il linguaggio verbale nel particolare aspetto della traduzione da una lingua all'altra, con la vera e propria deriva in cui il significato originario può essere preso. Più dell'ironia del primo lavoro, che presenta sette versioni scolastiche da un testo latino, sono i dodici

elementi apparentemente identici di *Polished* a cogliere pienamente nel segno. L'opera nasce dalla sfida lanciata al linguaggio riguardo alla sua capacità di definire un oggetto e con ciò di sovrintendere alla sua costituzione. L'artista parte dalla descrizione verbale di un frammento di legno di abete dipinto per metà di color verde luminoso, ricoperto all'estremo dell'altra metà da carta gialla dorata, recante sulla parte dipinta una scheggiatura, provvisto di altri attributi attentamente elencati e accompagnato da una punta metallica. Il testo viene poi fatto tradurre in inglese, l'inglese viene a sua volta tradotto in arabo, il nuovo testo in russo e via di seguito in una catena in cui le versioni francese e inglese ritornano più volte, come a consentire la verifica degli slittamenti di senso avvenuti nelle varie traduzioni. Rispettando nel dettaglio le indicazioni ripetute in ciascuna di esse, l'artista si occupa direttamente della realizzazione dei vari oggetti. Quel che risulta è una serie dove il medesimo non combacia mai con il medesimo, e le differenze intercorrono ovunque, nel tono cromatico del verde, nelle dimensioni del frammento di carta dorata, nella natura della punta metallica, a causa delle imprevedibili ambiguità dei termini che emergono nel passaggio da una lingua all'altra.

I reperti vengono esposti in piccole scatole di plexiglas, accompagnati dalla loro descrizione incorniciata, e formano nello spazio espositivo un'unica installazione circolare, dove non vengono segnalati un inizio e un termine del processo, a sottolineare l'esperienza di perdita del senso, e non della sua istituzione, che il processo stesso infine comporta.

Un effetto non meno interessante è determinato dal ciclo di opere monocrome il cui capostipite può essere identificato in *Rouge geranium par Duco et Ripolin* (*Rosso geranio di Duco e Ripolin*), realizzato direttamente a parete nel 1974 e poi in diverse occasioni, e in seguito in altre versioni dell'opera sotto forma di pittura gliceroftalica su plexiglas o di olio su tela.

Le ditte Duco e Ripolin (come le altre coinvolte nelle numerose varianti) producono vernici industriali e nella loro produzione sarà agevole trovare anche un colore diffuso come il rosso geranio. Lavier non ci mostra infatti altro che due campioni delle due vernici, ricoprendo con precisione le due metà longitudinali delle superfici che via via tocca, siano esse le pareti o le tele. L'opera pittorica che ne risulta può anche ricordare formalmente quelle di Brice Marden, com'è stato notato, o la tradizione modernista del monocromo, ma palesemente si riferisce a tutt'altra problematica, dove l'istanza della pittura serve come mera dimostrazione di un procedimento mentale, centrato sulla discrepanza, in questo caso palmare, delle cose e delle parole che le designano, o che le vorrebbero designare. *Rosso geranio* è un'espressione convenzionale che non può coincidere con una realtà, se non casualmente, almeno finché il geranio sarà escluso dalle categorie dello spirito. L'espressione *Rosso geranio* tuttavia si riferisce a una categoria, a una generalità, e pretende di verificarla fra i fenomeni, benché la pretesa venga immancabilmente contraddetta dai fenomeni stessi, nella loro infinita varietà. Ogni *Rouge geranium* scelto da Lavier, come ogni *Rouge bordeaux* o *coquelicot*, differirà sempre da ogni altro rosso a cui è accostato nell'opera pittorica, sarà sempre altro nonostante il linguaggio lo dica medesimo.

Il lavoro di Lavier è in effetti un continuo, multiforme e sempre sorprendente attentato alla supponenza del linguaggio nelle sue più diverse articolazioni o specializzazioni. Opere come *Or not to be* (*O non essere*, 1978), o più tardi *Sode de peinture rouge* (*Base di pittura rossa*, 1986) sono, come afferma l'artista stesso, parole poste l'una contro l'altra, in un cortocircuito logico che le fa funzionare, una volta inserite in un contesto di senso (i linguaggi dell'arte), come anomalie.

*Or not to be* è un'opera doppia, composta da un blocco di pittura acrilica verde in forma di parallelepipedo posta accanto alla sua esatta replica in bronzo. Il paradosso qui coincide con la messa in discussione del nome proprio, con una sottrazione a esso. Un blocco di colore acrilico può ben fregiarsi del nome di pittura poiché la sua materialità lo assegna a un simile protocollo espressivo, ne esula però la sua presentazione, il blocco di materia che evidentemente richiama il

tutto tondo della scultura. Un controsenso è poi la scultura vera e propria, la canonica fusione in bronzo qui incongruamente originata dalla pittura.

Osservazioni simili si potranno fare per *Socle de peinture rouge*, dal momento che un *socle*, una base, entra di diritto nel mondo dell'arte solo come strumento vicario, usato per esibire un'opera, non per identificarsi con essa, e l'opera suddetta è in genere comunque una scultura.

I titoli sembrano sottolineare una volontà di fluttuare nell'ambiguità, rinunciando (teatralmente, potremmo dire nel primo caso...) a incarnare una precisa identità. Così è per molte opere di Lavier, che per via di questa scelta si distingue fra quegli artisti che hanno operato nel solco di una riattualizzazione della tradizione modernista del ready-made.

Le vernici industriali presentate e nominate con il marchio di fabbrica non si esauriscono nella loro propria enunciazione, come tautologicamente fanno *Rosso Guzzi* o *Rosso Gilera* di Alighiero e Boetti. Neppure l'intento dell'artista è quello restituire all'osservatore dell'opera finita lo stesso tono e timbro del colore così come si trovava allo stato originario, cioè nel barattolo, come dichiarava Frank Stella. Lavier non condivide la sottile provocazione di queste particolari operazioni perché non ne ha bisogno, la pittura essendo già per lui un testo depotenziato di autorità, tant'è che si esprime per paradossi.

La pittura, la scultura, il disegno, la fotografia, l'installazione, tutte le procedure che caratterizzano l'espressività artistica sono usate da Lavier per sottrarre enfasi all'artisticità stessa, nelle sue opposte e complementari illusioni di rappresentare il reale o di bastare aristocraticamente a se stessa. È significativo che il personale ricorso dell'artista al ready-made, espresso nella scelta delle vernici industriali non meno che quella degli oggetti, comporti come conseguenza un ridimensionamento della soggettività dell'artista, un suo decentramento, che non ha molti riscontri presso i suoi precedenti storici.

Questi ultimi, al contrario, a cominciare da Duchamp, incarnano la versione estrema dell'artista demiurgo, che con un tocco della mano trasforma ogni cosa in oro, cioè ogni oggetto in opera d'arte, e per conseguenza collocano il soggetto nel ruolo centrale, essenziale, di dispensatore del senso.

Pensiamo al telegramma che Robert Rauschenberg spedisce alla gallerista parigina Clert: vi si legge che quello stesso telegramma è un ritratto di Iris Clert, se l'artista lo afferma. A un tale attestato di identità e della sua funzione pienamente significativa, che dà nuova vita alle cose, Lavier risponde con *Or not to be*, un'opera che nasce come messa in questione dell'identità, che si realizza nella sospensione del senso, che fluttua nel mare dell'indeterminato.

Anche gli oggetti che Lavier realizza a partire dal 1981, altrettanto indeterminati, fluttuano come sospesi in un universo parallelo. L'artista li sottopone a uno strano maquillage: li ricopre in ogni parte con uno strato di pittura acrilica data a pennellate spesse, materiche, tangibili, prestando la massima attenzione a che il colore pittorico rispetti fedelmente la parte delle superfici che va a ricoprire. Nero su nero, bianco su bianco, e pittura trasparente nel caso del vetro. Il primo oggetto adottato è una radio a transistor, perfettamente funzionante. La prima mostra interamente dedicata a simili reperti ne annovera cinque: un classificatore, un pianoforte a coda, due armadi, un frigorifero. Poco dopo, è la volta della scala metallica, delle scatole di cartone, degli armadietti medici, da bagno o da spogliatoio. Da allora a oggi, gli oggetti dipinti di Lavier non si contano più. Essi si pongono come fatti plastici nuovi, come li definisce l'artista, sorti al punto di incontro di due sistemi linguistici, la pittura e la scultura, e di due tradizioni, quella del ready-made duchampiano e quella della pittura moderna, una volta passati i sistemi e le tradizioni al vaglio di una critica disincantata.

L'oggetto di Lavier per come è concepito e configurato costituisce una delle critiche più radicali indirizzate allo statuto stesso dell'oggetto estetico o, per meglio dire, ai meccanismi di legittimazione del suo valore artistico così come si sono costituiti nel corso della modernità.

Lavier dichiara che la sua pennellata, il tocco pittorico così marcato che usa per ricoprire gli oggetti,

proviene direttamente da Van Gogh, richiama il suo tratto distintivo, il segno che, fra i molti lasciatici in eredità dal Modernismo, significa più di tutti il tormento interiore, il dramma esistenziale, la tragedia. Questo stesso tratto è ormai divenuto cliché, stilema in cui il grande pubblico vede e riconosce, come in una figura metonimica, la pittura moderna in quanto tale. La riduzione a cliché di Van Gogh non è atto da imputarsi a un personale cinismo dell'artista; essa discende se mai dalla constatazione dell'esaurirsi delle utopie moderniste coltivate in ambito artistico, che volevano cambiare il mondo cominciando a cambiare le forme e si sono risolte in produzione di forme meramente tangenti al mondo, in questione di stile, nella stereotipia di se stesse.

Lavier coglie precisamente questa stereotipia, dove per così dire l'utopia incontra la sua coscienza infelice, e trasforma l'atto pittorico nella pratica quasi derisoria della verniciatura di oggetti comuni, seguendo per di più indicazioni predeterminate dall'oggetto stesso.

Tale riduzione della pittura a funzioni vicarie, la sua discesa dall'ambito dell'artisticità a quella dell'artigianato, era del resto già espressa nel ciclo di opere denominato *Landscape Painting and Beyond (Pittura di paesaggio e oltre)*, risalente alla fine degli anni Settanta, in cui la tradizione aulica della pittura di paesaggio viene messa a confronto con un'altra serie di cliché. L'artista presenta la fotografia a colori, e di grande formato, di un paesaggio, usando a volte manifesti simili a quelli usati per decorare uffici o altri ambienti consimili. Richiede a un pittore di stendere il colore sulla metà destra della grande riproduzione fotografica al fine di ricoprirne le immagini, rispettando forme e colori, fino ad avere sullo stesso piano la "realtà" e la sua "rappresentazione pittorica". Infine, al pittore è richiesto di proseguire sulla parete contigua e di dipingere un paesaggio di fantasia, a completamento di quello già rappresentato.

Ma non è solo il pathos della pittura a venire rovesciato in quel che sembra essere il suo controcanto parodistico; anche il ready-made si viene a trovare ridiscusso momento in cui l'opera lo riattualizza. Per certi versi infatti il trattamento a cui l'oggetto viene sottoposto differisce da cui poneva mano Duchamp. Se il ready-made si identifica nella dislocazione di un oggetto qualsiasi dal suo contesto abituale al contesto dell'arte, se quest'ultimo diviene l'agente principale dell'attribuzione di artisticità, gli oggetti di Lavier esulano da una simile identificazione. Come ha scritto Daniel Soutif, essi devono la loro trasformazione in opere d'arte unicamente alle loro proprietà formali, dalle quali dipende la creazione di una forma nuova che non abbisogna di alcun contesto per essere riconosciuta come tale. L'oggetto in quanto tale *demeure formellement, strictement identique à lui-même* (è formalmente, rigorosamente identico a se stesso), scrive ancora Soutif, e conclude: *Si la frontière qui sépare l'objet de série de l'hyperfétiche, autrement dit la fameuse barre qui sépare l'Art du Non-Art, passe quelque part, c'est nette fois dans l'objet lui-même, et non plus entre l'objet et son contexte ou entre l'objet et ce qu'il représente* (Se la frontiera che separa l'oggetto di serie dall'iperfeticcio, in altri termini la famosa barra che separa l'Arte dalla Non-Arte, si situa da qualche parte, questa volta è nell'oggetto stesso e non più fra l'oggetto e il suo contesto o fra l'oggetto e ciò che rappresenta)<sup>1</sup>.

Anche sul piano della rappresentazione, l'oggetto di Lavier fa registrare una differenza con alcuni, almeno, fra i ready-made duchampiani. L'orinatoio, per esempio, viene esposto rovesciato e prende il titolo di *Fontana*, mentre l'attaccapanni in legno e metallo, avvitato al pavimento, diventa una *Trappola*. Siamo qui, a ben vedere, ancora dentro il regime della rappresentazione, mentre sono numerosi i casi in cui l'attribuzione del titolo o la dislocazione del ready-made assumono una funzione evocativa: raramente, forse solo nel caso dello scolabottiglie, il titolo e la modalità di esposizione presentano semplicemente l'oggetto nella sua pura entità.

---

<sup>1</sup> Daniel Soutif, "L'Objet et l'art contemporain", in *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité I*, cape Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1990, p. 46.

È questo invece il caso di Lavier, la cui attenzione si focalizza interamente sull'oggetto, sulla sua natura di reperto estratto dell'orizzonte quotidiano, e da lì si diparte tutto il potenziale disturbante che l'opera acquisisce. La letteralità paradossale con cui Lavier fa agire i limiti del linguaggio giunge qui a una posizione estrema, quella di un brano di realtà che si identifica con la sua stessa rappresentazione, quella di un oggetto avvolto, per così dire, nella sua propria definizione tautologica. D'altra parte la pittura, in un'opera di ostensione, replicando fedelmente la struttura dell'oggetto, mirando apparentemente a un effetto iperreale, lo estranea in realtà da se stesso. Lo spazio che l'opera si ritaglia è quindi quello dell'interstizio fra due dimensioni, dove resta sospesa nell'indecidibilità di un cortocircuito: oggetto tuttora funzionante (gli orologi a muro continuano a segnare il tempo, negli armadi e nei classificatori si possono riporre oggetti, il pianoforte si può, volendo, suonare, e l'estintore si può usare in caso di incendio), esso è diventato opera d'arte, sfuggendo però ai processi di attribuzione di artisticità più invalsi. Divenuto arte, esso fluttua ancora nell'incerto territorio fra scultura e pittura, alle cui tradizioni si allaccia in termini trasgressivi. Raggiunto comunque lo statuto di opera, cioè l'astrazione del valore artistico, confronta questa con un'altra astrazione, quella delle merci al cui universo ritorna, senza aver mai smesso di appartenervi. L'opera infatti, lungi dall'intitolarsi *Fontana* o *Trappola*, rinuncia anche a chiamarsi Pianoforte, Frigorifero, i nomi comuni delle cose, e ripete nel titolo il marchio di fabbrica che trasforma le cose in prodotti: *Gabriel Caveau, Westinghouse, Fast, Ignis, Quarz*. E anche *Peinture (Pittura)*, una tela incorniciata ricoperta di pittura al pari di ogni altro prodotto, rientra in questo mondo di astrazioni, dove i criteri di oggettività e funzionalità come le differenze di funzione si perdono nel mercato degli oggetti-segno.

Nel 1984 Bertrand Lavier espone un frigorifero sopra una cassaforte, opera che rende ancora più radicale il suo personale ricorso all'oggetto. Il titolo di questa e di tutte le opere costruite sul principio della sovrapposizione è composto dai marchi di fabbricazione dei due oggetti scritti l'uno sopra l'altro, separati dal segno di frazione: *Brandt / Fichet-Bauche*.

L'opera non reca più tracce pittoriche e fa evidentemente riferimento alla scultura, in particolare al dibattito sulla scultura moderna e sulle modalità della sua collocazione nello spazio. Nella relazione fra una cassaforte che regge un frigorifero, la prima costituirà quindi la base, la condizione di visibilità dell'opera scultorea, ruolo che in questo caso spetta al frigorifero. Quest'ultimo potrà comunque trovarsi relegato a ruolo di base nel caso in cui sostenga una sedia di plastica o una pietra. La legittimità di simili operazioni in ambito artistico è fuori discussione, piuttosto si può notare come l'artista approfitti di questa legittimità per portarne al limite i presupposti. Si tratta infatti non solo di introdurre due oggetti comuni nel mondo dell'arte ma anche di sottoporli a una gerarchia di funzioni e perciò di valori che risulta del tutto arbitraria e che per di più rischia di contraddire se stessa nella intercambiabilità degli elementi impiegati (se la cassaforte non è mai stata sovrapposta a qualche altra cosa è senz'altro perché nessuna cosa al mondo è più pesante di una cassaforte).

Lo scandalo sta unicamente nel fatto che con gli oggetti sovrapposti Lavier mette in discussione i criteri di attribuzione di senso all'interno del sistema linguistico denominato arte, abusandone per creare forme plastiche di estrema ambiguità per l'osservatore, posto di fronte alla dura inesplicità di un oggetto comune che con la sua pura ostensione rimemora e rovescia nel paradosso un'intera tradizione, teorica e operativa. I paradossi tuttavia sono produttivi, sul piano linguistico, e il principio della sovrapposizione, applicandosi come una costante strutturale ai più diversi oggetti, apre ad altrettante sintesi di senso. Molte sculture per esempio ci mostrano oggetti di ardua riconoscibilità, resi ancor più enigmatici dalla sovrapposizione, dimostrando che nel quotidiano non tutto è sempre davvero "familiare" (si possono fare i casi di *Ikea/ Zanussi*, del misterioso totem di *EWT/ Jewel*, o di *Knapp-Monarch / Solid Industries*, tutte opere del 1986).

Perfettamente coerente con lo spirito di Lavier è poi la realizzazione, sul principio della scultura, di un'opera pittorica in cui le sue pennellate, in acrilico trasparente, ricoprono (e nello stesso tempo forzatamente mostrano) un quadro di François Morellet. Il titolo naturalmente è composto dal nome dell'uno sovrapposto all'altro, dove le personalità dei due artisti vengono declinate alla stregua dei marchi di fabbrica: un affabile ma non per questo meno efficace attentato alla centralità del soggetto! Si giunge così, nello scambio fra soggetti e oggetti, fra cose e parole, al totale sovvertimento delle distinzioni, delle differenze, delle gerarchie: non solo le sedie stanno sopra i frigoriferi, ma anche le reti da tennis sopra le reti da pallavolo, e i silos per il grano sopra le baracche da cantiere edile fino alla soluzione, di un virtuosismo geniale, di diffondere una sinfonia di Mozart in una sala dove è esposto un "Mobile" di Calder, e una canzone di Duke Ellington per una scultura di Girardon, così da ottenere *Mozart / Calder* ed *Ellington / Girardon*, entrambe del 1986.

A partire dagli anni Ottanta, e a cominciare dagli oggetti dipinti e sovrapposti, l'attività di Lavier si esprime per cicli tematici ricorrenti, e corrispondenti a diverse modalità di essere dell'oggetto estetico, nell'ambito di una continua riflessione sullo statuto del ready-made come principale eredità modernista.

Nel ciclo denominato *Walt Disney Productions 1947-* (seguito dall'anno di realizzazione da parte dell'artista, che vi pone mano per la prima volta nel 1984) questa eredità si accoppia all'altra, altrettanto fondante, dell'astrazione intesa come il linguaggio precipuo della modernità. Nell'applicare la logica dell'oggetto trovato agli ambiti più imprevedibili, l'artista si imbatte in un album di Walt Disney dove si illustra la visita di Topolino e Minnie a un museo d'arte contemporanea. I quadri alle pareti e le sculture nelle sale che appaiono in quell'immaginario museo ripetono gli stilemi veicolati dalla divulgazione e volgarizzazione dell'arte astratta (linee flessuose e macchie, forme biomorfe e armature geometriche) in voga alla fine degli anni Quaranta. Li ritroviamo oggi nell'opera di Lavier, che ha dato realtà a quelle opere virtuali, realizzando il loro ingrandimento fotografico su cibachrome e, in seguito, la resa tridimensionale in poliestere delle sculture. Sottratte all'atmosfera volutamente ironica del fumetto (a Minnie l'astrazione piace, al benpensante Topolino naturalmente no), le opere mantengono d'altra parte la loro incontestabile eleganza formale, e anche l'aura stravagante di reperti provenienti da un altro universo.

Anche nel ciclo iniziato nel 1982 con l'opera *Conforama* avviene una simile ricerca di forme astratte ready-made, in questo caso i pattern decorativi che compaiono sulle carte da parati. L'artista ne riveste le pareti degli spazi espositivi (che a volte sono veri ambienti domestici, come la stanza realizzata per la mostra *Chambres d'Amis* a Gand nel 1986) e vi sovrappone un altro scampolo di carta, recante lo stesso disegno ma in colori diversi, in cornice. In ambedue i cicli di lavori la logica dell'oggetto-segno trovato e presentato in un contesto artistico serve evidentemente a rimettere questione i parametri (di buono o di cattivo gusto prima ancora che di artisticità) che tradizionalmente separano le culture "alte" da quelle "basse" e popolari.

Un simile rapporto, sempre problematico e non a caso tanto spesso risolto nell'ironia, viene tematizzato anche nei *Relief Peinture (Rilievo-Pittura)*, opere datate dal 1988, e costituite dalla facciata di una casa prefabbricata in alluminio, lamiera smaltata e vetro che, posta al muro, rimemora negli scomparti rettangolari su cui è costruita tutta l'astrazione costruttiva e le relazioni che poneva fra arte e architettura.

Altre modalità di presentazione dell'oggetto estetico, della sua configurazione in ambito artistico sono state individuate dallo stesso Lavier, che le ha indicate in una mostra recente intitolata *Cinq pièces faciles*. Qui, accanto agli oggetti dipinti e a quelli sovrapposti, ne figurano altri che possiedono caratteristiche nuove, corrispondenti a ulteriori possibilità, già esplicate nel corso della modernità, per il non-artistico di accedere all'artisticità. Vengono presentate infatti una moto

danneggiata in seguito a un incidente, una trebbiatrice tagliata in alcune sue parti, una chitarra elettrica sostenuta da una base in ferro.

La moto danneggiata (*Mobymatic*, 1993) rientra direttamente nella tradizione dell'oggetto esposto in quanto tale, senza altro intervento formale da parte dell'artista. Esso però contesta uno dei postulati del ready-made duchampiano, il fatto di essere scelto nella più totale indifferenza da parte dell'artista, che sceglie l'oggetto proprio in quanto gli risulta completamente insignificante.

La moto di Lavier invece vuole essere fortemente espressiva a causa della realtà del dramma di cui testimonia, l'incidente, la morte, la distruzione violenta. L'effetto è ancora più forte nel caso di *Giulietta* (1993), un'automobile Alfa Romeo molto danneggiata dall'incidente, esposta sopra una larga base bianca, come un contemporaneo *memento mori*.

È questo un modo di far entrare la passionalità nel ready-made, senza pagare alcun debito al linguaggio specifico della scultura moderna, che trasformerebbe il brano di realtà in un puro valore formale, come avviene con le compressioni di César e le sculture di Chamberlain.

La grande trebbiatrice (*Photo-Relief n. 2* [*Foto-Rilievo n. 2*], 1991) si presenta invece segata in alcune sue parti perché l'artista la presenta come se fosse vista attraverso un'inquadratura fotografica ravvicinata, così da ricordarci quanto profondamente la nostra consueta esperienza visiva, dentro e fuori l'ambito artistico, sia condizionata da un mezzo tecnico ormai tanto capillarmente diffuso.

L'ultimo oggetto presentato, la chitarra elettrica montata su una base di ferro (*Aria Pro II*, 1995), fa parte del ciclo di opere più recenti, realizzate nel 1995 ed esposte alla prima Biennale di Johannesburg. In questo caso l'artista ha scelto una serie di oggetti, molti dei quali ridotti allo stato di rottame, e ha chiesto a un artigiano specializzato di realizzare per ciascuno di essi delle basi identiche a quelle che usano sorreggere oggetti antichi di origine africana, quei reperti che usiamo definire opere d'arte primitiva. All'artigiano spettava la scelta del materiale, del colore, della forma dello zoccolo che sarebbe servito da base alla scultura. Da parte sua l'artista ha compiuto una trasvalutazione dei valori che sovrintendono alla definizione dell'idea stessa di arte primitiva. Gli oggetti africani, che per i loro originari proprietari non hanno alcun valore particolare, vengono sostituiti dal non-valore del nostro orizzonte quotidiano, un orsacchiotto di peluche o la porta di un frigorifero recanti i segni dell'usura, o la risaputa normalità antropologica di un mattone o una chitarra. La sovrapposizione di ruoli diversi attuata dallo zoccolo, inteso come dispositivo di attribuzione di valore, fa combaciare forzatamente funzioni e nature diverse e richiama una sorta di fantasma dell'oggetto comune, come ha notato Lavier: *Quand vous voyez la porte de frigidaire soclée, symétriquement, en écho, peut apparaître la porte de grenier dogon dans une dimension imaginaire, comme pour rééquilibrer cette chose* (Quando vedete la porta di frigorifero sulla base, simmetricamente, come un'eco, può apparire la porta di granaio della tribù Dogon in una dimensione immaginaria, come per riequilibrare questa cosa).

In effetti tutta l'arte di Lavier procura uno squilibrio, perché sottrae terreno, cioè legittimità, alle convenzioni culturali con cui percepiamo le cose, differenziandole per generi, funzioni e destinazioni. Il primo sentimento che si prova di fronte alle sue opere, veri e propri attentati alle consuetudini, è quello della costernazione, come dice l'artista stesso perché anche lui lo prova. In un secondo tempo essa diviene *déclencheur d'émotions et de sensations un peu plus inhabituelles* (scatenatore di emozioni e sensazioni un po' più inabituali), e si apre perciò al senso (all'interpretazione) tramite il non-abituale, il non-familiare, il perturbante<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Philippe Garcia de la Rosa, "Entretien avec Bertrand Lavier", in *Bertrand Lavier*, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Parigi, 1995, pp. 20 e 22.

Tutte le osservazioni attribuite a Bertrand Lavier provengono da una conversazione con l'artista, inedita, svoltasi a Rivoli nel giugno 1996.

È appena il caso di ricordare che questo destino di inquietudine appartiene irrimediabilmente alla natura di ciò che chiamiamo, se le parole non ci ingannano, opere d'arte.