

Da: *Martin Kippenberger. Respektive 1997-1976*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 10 febbraio – 13 aprile 1998), Castello di Rivoli, 1998, pp. 9-27.

Martin Kippenberger ***Acid Karaoke U.M.***

Daniel Baumann

Berlino

"Voglio essere il tuo cane Bassotto! Qualche tempo fa, Iggy Pop si è infilato nell'affollatissimo Klub S.O. 36 di Berlino Ovest per assistere ad una session di The Warm Jets che suonavano insieme al batterista dei Tangerine Dream e al sassofonista inglese Bob Summer. Mentre il gruppo stava eseguendo l'ultimo brano, Kipper Bergen, vestito alla tirolese, iniziò ad aggirarsi per il palco al passo dell'oca. L'Andy Warhol Tedesco - Bergen è infatti soprannominato così in alcuni ambienti artistici - tentava di esorcizzare il complesso di colpa hitleriano di cui soffre il suo Paese facendo la parodia delle "avventure" in Europa del Terzo Reich. Dopo essersi preso questa piccola soddisfazione, decise di spogliarsi accompagnato dal ritmo sensuale della musica di The Warm Jets.

Qualcuno, poi, lo gettò in pasto al pubblico divertito. Per nulla turbato, Bergen riguadagnò il palco e implorò di essere frustato. Paul Ballance, da servizievole rockstar qual è, procedette a frustare con impegno il fondoschiena nudo di Bergen. A quel punto, Ig uscì rapidamente dal locale."¹

Berlino, spaccata tra Est e Ovest, alla fine degli anni Settanta vive quel che in Europa avrebbe segnato gli anni Ottanta: lo smarrimento della fiducia nell'ordine postbellico, la rivolta contro una concezione del mondo fatta di "blocchi" e l'abbandono delle grandi utopie. La disillusione è dilagante e l'unica alternativa sembra essere quella di rimboccarsi le maniche, guadagnare un sacco di soldi e concedersi confortevoli beni di consumo (Saab, Sony, Le Corbusier); oppure, anziché far politica abitativa, occupare le case. È in quel periodo che il movimento punk, versione radicale di una nuova concezione della vita, dall'Inghilterra raggiunge il continente trovando terreno fertile negli ambienti intellettuali e artistici tedeschi e soprattutto berlinesi. Il punk ha il particolare merito di aver smascherato l'ipocrisia imperante di destra e di sinistra, di aver replicato al *flower power* con *no future* e alla borghesia colta con un'autocelebrazione assolutamente irriverente.

1. "I want to be your Dachshund; Iggy Pop staggered into West Berlin's Klub S.O. 36 recently to see The Warm Jets who were with the drummer from Tangerine Dream and Anglo-saxophonist Bob Summer. During the last number a guy called Kipper Bergen started goosestepping round the stage in a Tyrolean goatherder's outfit. Deutschland's Andy Warhol, as Bergen is known in certain artistic quarters, was attempting to exorcise his nation's Hitler guilt complex by paroding the Third Reich's European 'adventures'. After this little overcompensation he decided to strip to the sensous rhythms of The Warm Jets, who saw someone push Bergen into a bemused audience. Unpreturbed Mr. Bergen clambered back onstage and pleaded to be beaten up. Paul

¹ Commento di un giornale americano sullo spettacolo tenuto da The Warm Jets il 2 febbraio 1979 al Klub S.O 36 Berlino. Il ritaglio è riprodotto nel catalogo *Kippenberger. Durch die Pubertät zum*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlino 1981.

Ballance, being the obliging rock singer he is, duly whipped the man's naked buttocks. At which point the Ig exited rapidly."

Kippenberger fu un punk con il vestito su misura. Oggi, a posteriori, sembra che egli, meglio di chiunque altro, abbia saputo sfruttare a proprio vantaggio le nuove possibilità legate all'incipiente crisi di orientamento, trovandosi al momento giusto nel posto giusto e con abbastanza soldi in tasca. Comunque sia, nel 1978, all'età di 25 anni si trasferisce a Berlino con 750.000 marchi. Sua madre, deceduta due anni prima in un incidente stradale, aveva lasciato a lui e alle quattro figli 750.000 marchi a testa: "Ogni tanto si rendeva conto che sua madre era passata dallo stadio di madre viva a quello di madre morta (un camion con un carico eccessivo di *euro-palette*, in una curva affrontata a velocità troppo elevata, perse parte del carico, che provocò la morte di mia madre). [...]² Quel denaro permette al figlio di condurre la propria vita come promotore di se stesso, organizzatore, collezionista e artista, poiché "di rappresentazione Kippenberger ne aveva proprio piene le tasche."³

Appena giunto a Berlino, Kippenberger fonda con Gisela Capitain il "Kippenbergers Büro"; verso la metà del 1979 assume con Achim Schächtele la gestione della Konzerthalle Süd-Ost (S.O. 36, Oranienstrasse 190), punto d'incontro del nascente movimento punk e new wave⁴, e finanzia il "Kombinat Leder Berlin West", un atelier per la lavorazione di indumenti in pelle, che conta sette dipendenti e costa migliaia di marchi. Il "Kippenbergers Büro" coordina tutte le attività: "Situato al sesto piano di un grattacielo, il "Kippenbergers Büro" funge da magazzino e da pista di pattinaggio, da sala di redazione, sala da ballo e garage per moto: in poche parole, da spazio multifunzionale, e il giovane e intraprendente Kippenberger lo gestisce in qualità di manager tuttfare e plurifunzionale."⁵ L'ufficio è situato nel quartiere di Kreuzberg, a pochi passi dalla "Galerie am Moritzplatz", la famosa galleria dell'autosoccorso, dalla quale in quello stesso periodo prende le mosse la carriera di Helmut Middendorf, Salomé, Rainer Fetting e Bernd Zimmer, con il nome di "Neue Wilde" (Nuovi Selvaggi). Questi quattro pittori e i loro amici propugnano una pittura dal tratto violento, con il quale cercano di trasferire sulla tela l'intensità del loro modo di concepire e di sentire la vita, affrancato da teorie e concetti. In tal modo colgono appieno le esigenze del tempo e soddisfano la nascente "fame di immagini" mettendo fine al predominio di una produzione artistica dall'orientamento concettuale. Nei loro lavori la critica intravede il primo stile artistico genuinamente "tedesco" dopo la seconda guerra mondiale. Ciò ne accelera ulteriormente il successo. Kippenberger cerca di avvicinarsi al gruppo, ma riceve un deciso rifiuto, in particolare da parte di Salomé. Questa circostanza e la posizione di rilievo che i "Neue Wilde" occupano nello scenario artistico locale fanno sì che essi diventino i nemici preferiti di Kippenberger: con essi lavora, con essi non vuol aver nulla da spartire.⁶

Il "Kippenbergers Büro" viene inaugurato il 13 agosto 1978 con la manifestazione *Ascha matta - Bier für junge Leute* (*Ascha matta - Birra per giovani*): birra della Ddr, noccioline americane, coro di bambini turchi, striptease (disdetto all'ultimo momento), complesso musicale, batterista di Iggy Pop e proiezione di diapositive di Ina Barfuss e Thomas Wachweger.⁷ Il 17 novembre 1979 viene inaugurata la mostra di gruppo *1. ausserordentliche Veranstaltung in Bild und Klang zum Thema der*

² Martin Kippenberger, *Café Central. Skizze zum Entwurf einer Romanfigur*, Meterverlag, Amburgo 1987, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ L'S.O. 36 venne fondato dal viennese Erwin Kneissel, il "pittore della domenica" più dotato di tutta l'Austria e regista, insieme a tre ragazzi tedeschi, un macellaio, uno studente di legge e un disoccupato. Per questa informazione ringrazio Attila Corbacci, Kaffehaus "Der Engländer", Vienna.

⁵ W.L., *Meuser gegen Mondrian. Aus Kippenbergers Büro* in "Der Tagesspiegel", ora in *Der Kippenberger*, Forum Kunst, Rottweil e studio f, Ulma 1982, p. 109, catalogo della mostra.

⁶ Cfr. *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, DuMont, Colonia, 1985, pp. 33-70.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

Zeit 'Elend' (Prima manifestazione straordinaria con immagini e suoni sul tema d'attualità 'miseria'), che richiama un nutrito gruppo di artisti di Amburgo, Berlino e Düsseldorf, che negli stili più diversi si esprimono sulle tematiche più diverse. Da Amburgo arrivano Werner Büttner, Albert Oehlen, Markus Oehlen, Georg Herold, Uwe Gabriel, Achim Duchow, e Deissler; da Berlino, Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Brigitta Rohrbach e Kippenberger; da Düsseldorf, Meuser, Walter Dahn, Georg Dokoupil. I pittori del Moritzplatz sono assenti. All'inaugurazione suonano i complessi Mania D., Luxus (con Kippenberger), White Russia, Mittagspause (con Markus Oehlen) e Syph. Per le mostre e le inaugurazioni, Kippenberger produce e spedisce manifesti e biglietti d'invito, distribuisce un adesivo con il proprio ritratto, il proprio indirizzo e la didascalia "*Dieser Mann sucht eine Frau*" (*Quest'uomo cerca una donna*); pubblica cinque libri e una rivista (*sehr gut. very gut*); acquista quadri per la sua collezione privata (Rainer Fetting, Ina Barfuss, Thomas Wachweger); nel 1980 fonda il complesso Luxus (con Christine Hahn ed Eric Mitchell) e nel 1981 Die Grugas⁸; insieme ad Achim Schächtele elabora l'esperienza di una vacanza negli USA nella performance *Knechte des Tourismus* (*Servi del turismo*), 1979 al Café Einstein⁹. Parallelamente a queste attività, porta avanti il programma del Klub S.O. 36 che "per quasi due anni organizza i migliori concerti punk e new wave"¹⁰: Adam and the Ants, 999, Wire, The Warm Jets, Kleenex (il primo complesso femminile della Svizzera), Red Crayola, Scritti Politti, Nordeuropäisches Improvisations - und Klangorchester (con Rüdiger Carl e Sven Ake Johansson), Mittagspause e altri. In quel periodo si svolgono anche la proiezione di diapositive *Buenas Dias*, un mix di diapositive sulla vita di tutti i giorni a Berlino e di quadri di Thomas Wachweger e Ina Barfuss, e il festival cinematografico *New York Narrative Film Fest* con i film underground su New York di JohnAhearn, Charly Ahearn e Tom Otterness; i pittori Bernd Zimmer, Rainer Fetting e Helmut Middendorf realizzano ciascuno un grande murales, e l'ex supermercato (adesso monumento nazionale) ospita le mostre di Elvira Bach e Anne Jud. Il 1° luglio 1980 la Konzerthalle chiude i battenti con *Die letzte Nacht im S.O. 36* (*L'ultima notte all'S.O. 36*). In programma: Ingrid Wiener, Valie Export e un lama vivo. Kippenberger, aggredito e malmenato da un gruppo di punk, finisce all'ospedale.¹¹

Nel giro di tre anni, nella città più "viva" dell'Europa occidentale Kippenberger diventa la star dell'ambiente artistico, paragonabile a Warhol. In questo ambiente paga gli "anni di apprendistato" (settecentocinquantamila marchi), verifica la forza della sua personalità, vede la conferma della sua volontà di rappresentare se stesso e fa del modo di dire "Mischen und Mitmischen" (Mischiare e frammischiare) la regola di vita e di lavoro.

Per Kippenberger il periodo berlinese è determinante anche perché in quegli anni stringe molte delle amicizie più importanti, amicizie che in parte sarebbero durate tutta la vita: con gli artisti Albert Oehlen, Werner Büttner, Georg Herold, Markus Oehlen e Michael Kriebler; con Michael Würthle, titolare e barman del Paris Bar, che per l'inaugurazione di una mostra gli manda il libro *Not to Be the Second Winner* (una delle massime più importanti di Kippenberger); con Gisela Capitain, che in seguito diventerà la sua gallerista; con i musicisti Rüdiger Carl e Sven Ake Johansson e, nel 1981, con il gallerista Max Hetzler.

La pittura 1976-1997. Una scelta e oltre...

"Io mi sento come un rappresentante... eppure, per la gente valgo molto di più anche se mi limito a

⁸ Cfr. *Calma-Trio. 1986. Jazz zum Fixsen*, Galerie Grässlin-Erhardt, Francoforte s.M. 1986, catalogo della mostra e Justin Hoffmann, *Maler als Musiker*, in "Der Wolkenkratzer Art Journal", n. 11, 1986, pp. 44-47.

⁹ Cfr. Angela Muthesius (a cura di), *Martin Kippenberger. Ten Years after*, Benedikt Taschen Verlag, Colonia, 1991, pp. 26-29.

¹⁰ *Tiefe Blicke*, p. 61.

¹¹ Kippenberger analizza meglio l'episodio in *Dialog mit der Jugend*. Cfr. Angela Muthesius, cit., p. 32.

dipingere questi quadri. Molte persone, in fondo, non li conoscono neppure i miei quadri."¹² Negli ambienti artistici Kippenberger è conosciuto per le sue provocazioni, e le sue "battute" sulle quali si narrano innumerevoli aneddoti. La sua opera viene considerata da molti un ulteriore aneddoto. E adesso gli aneddoti della sua vita dovranno essere ripercorsi e correlati alla sua opera. Kippenberger prendeva sul serio l'arte e voleva esser considerato uno dei migliori, in particolare uno dei migliori pittori. Dimostrazione ne è anche la scelta dei suoi modelli e dei suoi nemici preferiti: da una parte, Max Beckmann, Otto Dix, Pablo Picasso, Francis Picabia, A.R. Penck e Sigmar Polke; dall'altra, Gerhard Richter, Markus Lüpertz e Jörg Immendorff. A Kippenberger piaceva raccontare che già da bambino e da adolescente aveva disegnato e dipinto, che la sua carriera artistica era iniziata nel 1976 a Firenze, allorché decise di appendere al chiodo il mestiere di attore e di diventare artista di professione. Vista in questi termini, la sua carriera di artista comincia dunque con la pittura (*Uno di voi, un Tedesco a Firenze*) e termina nel 1997, forse per destino forse per ironia della sorte, con la pittura, con i quadri su Matisse, Picasso e Géricault.

Uno di voi, un Tedesco a Firenze, 1976

A Firenze Kippenberger dipinge cinquantaquattro quadri, tutti in bianco e nero e in formato 50 x 60 cm, rifacendosi a modelli assai disparati: cartoline, immagini di giornale e fotografie pubblicitarie, fotografie di opere d'arte, fotografie di scene della vita quotidiana e della vita privata. Il ciclo deve concludersi quando, messi uno sull'altro, i quadri avranno formato una pila alta 1 metro e 89 cm... la sua statura. Fallisce l'obiettivo di 10 centimetri. *Uno di voi, un Tedesco a Firenze* copia in termini parodistici la "Galleria" di Richter con i *48 Porträts*, i ritratti di politici tedeschi degli anni 1971-72. Kippenberger riprende la pittura di Richter, realizzata in bianco e nero secondo modelli fotografici, e ne sostituisce la "critica autocritica" della ritrattistica araldica con un'arbitrarietà assolutamente soggettiva. Ritornato a Berlino, affida i quadri a Michel Würthle, che li appende al Paris Bar. Come compenso, Kippenberger avrà vitto gratuito per due persone vita natural durante.

Berlino 1978-1980

Kippenberger dipinge pochi quadri, tra i quali *Schatz, mein Superfrühstück (Tesoro, la mia supercolazione)*¹³.

Lieber Maler, male mir..., 1980-1981

"Kippenberger, che questo fine settimana intende ritornarsene in aereo a Parigi, ha abbandonato pennelli e colori. 'Mi sono autoimposto il divieto di dipingere. Adesso faccio dipingere.' In una cascina stanno attualmente nascendo dodici opere di Kippenberger, prodotte in formato due-per-tre-metri dalla ditta Werner-Werbung, specializzata in locandine e manifesti cinematografici di grande formato. Così, accanto a tanti Yul Brynner e Bud Spencer nascono tanti Kippenberger. 'In tal modo contribuisco anche alla piena occupazione nella città espressionista di Berlino', constata laconicamente."¹⁴

I modelli per *Lieber Mater, male mir... (Caro pittore dipingimi...)* sono nuovamente costituiti da immagini e fotografie trovate per caso, tra le quali il ritratto di Hanjiirg Felmy (come Kippenberger originario di Essen), famoso commissario di una serie poliziesca televisiva dell'epoca. Questi quadri, dipinti da un altro pittore con uno stile iperrealistico, conciso, lineare e molto efficace a livello pubblicitario, ampliano la serie fiorentina accentuando l'impressione di casualità e riproponendo, in

¹² Colloquio con Jutta Koether in *Texte zur Kunst*, estate 1991, p. 91; ristampato in Martin Kippenberger, *Kippenberger sans peine/Kippenberger leicht gemacht, Musée d'art moderne et contemporain*, Ginevra, 1997.

¹³ Cfr. Kippenberger. *Durch Pubertät zum Erfolg*.

¹⁴ Articolo di giornale riportato in: Kippenberger. *Durch Pubertät zum Erfolg*, cit.

termini nuovi e più decisi, la questione del ruolo dell'autore. *Lieber Mater, male mir...* chiude il confronto con la pittura realistica di Richter ed è al tempo stesso una risposta senza compromessi al sovraccarico emotivo e al soggettivismo ingenuo della pittura dei "Neue Wilde". Kippenberger espone questi "quadri di un altro" nella sua prima rassegna ufficiale in un museo, alla Neue Gesellschaft für Bildende Kunst di Berlino: *Werner Kippenberger 'Lieber Mater, male mir...'*.

Come spesso avviene in Kippenberger, anche in questo caso il titolo illustra sin dall'inizio le condizioni che accompagnano la genesi dell'opera. Per la mostra esce il catalogo *Durch Pubertät zum Erfolg (Dalla pubertà al successo)*, nel quale attraverso lettere, testi, articoli di giornale, fotografie e la copia della sua agenda (con commento) egli ripercorre il proprio cammino verso il successo. Il volume è una reinterpretazione del catalogo di Polke (p.e. *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen - Franz Liszt viene volentieri a vedere la televisione da me*), 1973, che Kippenberger a sua volta amplia attraverso un'ironica rappresentazione della propria vita.

Kippenberger aveva conosciuto Polke ad Amburgo all'inizio degli anni Settanta e per un breve periodo aveva vissuto nella sua comune agricola. Il desiderio di sperimentazione irriverente di Polke e il suo umorismo senza remore sono un importante modello per Kippenberger. Un aneddoto dei primi anni Ottanta narra che nel corso di una conversazione a tavola Kippenberger abbia detto a Polke: "Sai Sigmar, da te abbiamo imparato molte cose" - e lui: "Scusatemi, non volevo." Nei lavori influenzati da Polke, Kippenberger non tenta neppure di dissimulare l'influsso del proprio modello, poiché l'obiettivo è quello di far meglio dell'originale, come avviene nel caso di ogni buona *cover*, un tipo di confronto artistico e di elaborazione (o *remake*) ormai diffuso da molto tempo nella musica pop. Le versioni di Kippenberger affasciano soprattutto perché in esse egli supera la raffinatezza di Polke a favore di un'espressione più dura, come a suo tempo avvenne con la cover di Jimi Hendrix di *All Along the Watchtower* di Bob Dylan. In che misura le opere di Kippenberger abbiano a loro volta influenzato il suo "maestro" resta ancora da esaminare... in ogni caso gli hanno fatto bene.

Le serie di lavori degli anni 1981-1983

Nel 1980 Kippenberger ritorna a Parigi. Nessuno sa che cosa egli abbia fatto di preciso - ebbi a leggere. Fatto sta che in seguito racconterà di aver deciso al Café Flore di fare della passione per la lingua il suo mestiere e di diventare scrittore. Ma non ne fa nulla, anche se ovviamente rimarrà fedele alla lingua e al discorso parlato: scrive romanzi¹⁵ e poesie¹⁶, che utilizza per la pittura e nella pittura. Nei suoi quadri inserisce parole, slogan e locuzioni idiomatiche. Per la maggior parte dei quadri di quegli anni è il titolo che fornisce lo spunto: in tal modo egli ribalta l'antico rapporto tra titolo e quadro e con esso le nostre aspettative. Anziché rappresentare il mondo, Kippenberger dipinge la rappresentazione di affermazioni sul mondo. Nel 1986 raccoglie e pubblica i titoli in eccesso in un volumetto intitolato *241 Bildtitel zum Ausleihen für Künstler (241 titoli di quadri da prendere in prestito da parte di artisti)*¹⁷.

Tra il 1981 ed il 1983 produce diverse serie di quadri con titoli come: *Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen (Noti attraverso il cinema, la radio, la televisione e le colonnine per le chiamate della Polizia)*, 1981, ventuno elementi; *Die verhinderten Flanelläppchen (Le pezze di flanella impedito)*, 1981, dieci elementi; *Was ist bloss am Sonntag los (Ma cosa succede mai la domenica)*, 1982, dieci elementi; *Schade, dass Wols das nicht mehr miterleben darf (Peccato che Wols non possa più vivere questa cosa)*, 1982-83, sei elementi; *Null Bock auf Ideen (Nessunissima*

¹⁵ *Café Central. Skizze zum Entwurf einer Romanfigur*, Meterverlag, Amburgo, 1987.

¹⁶ Martin Kippenberger e Albert Oehlen, *Gedichte*, Rainer Verlag, Berlino, 1984; Martin Kippenberger e Albert Oehlen, *Gedichte. Zweiter Teil*, Berlino, 1987; Martin Kippenberger, *Never give up before it's too late*, Musée d'art moderne et contemporain, Ginevra, 1997 (ultima poesia).

¹⁷ Martin Kippenberger, *241 Bildtitel zum Ausleihen für Künstler*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 1986.

voglia di idee), 1982-83, dieci elementi; *Fliegender Tanga (Tanga volante)*, 1982-83, cinque elementi; *8 Bilder zum Nachdenken, ob's so weitergeht (8 quadri per riflettere se può andare avanti così)*, 1983; *Fünfzehn Beine, trotzdem alleine (Quindici gambe, e ugualmente solo)*, 1983, sei elementi. Ogni singolo quadro reca a sua volta un titolo, creando l'impressione di una storia narrata per immagini (*Papa Moll?*): *Das kommt davon (Papa Moll? - : ecco il risultato)*; *Unter Einfluss von Spaghetti Nr. 7 gemalt (Dipinto sotto l'influsso di spaghetti n. 7)*; *Titten, Türme, Tortellini (Tette, torri, tortellini)*; *Querschnitt eines Kindertopfes nach Entwurf von Colani (Sezione di un vasino per bambini secondo un progetto di Colanzi)*; *Wer sich eingräbt, bleibt alleine (Chi si sotterra resta solo)*; *Love me and leave me (Amami e lasciami)*; *Pommerland - ich will meine Mutter wiederhaben (Pommerland - voglio riavere mia madre)*; *Denn sie wissen nicht, was sie wollen (Poiché non sanno quel ch'essi vogliono)*; *Burlington grüßt Blumenkohl (Burlington saluta Cavolfiore)*; *Oil on cheap canvas (Olio su tela scadente)*; *Grosse Wohnung, nie Zuhause (Grande appartamento, mai a casa)*; *Ehegatte von Lady Di (Marito di Lady Di)*; *Nach Hause gehen, gilt nicht (Andare a casa non vale)*; *Jeder Künstler ist ein Mensch (Ogni artista è un essere umano)* etc.

In luogo di titoli tradizionali come *Paesaggio al tramonto*, *Composizione astratta n. 35* o *Senza titolo*, Kippenberger sceglie modi di dire, battute, calembour, frizzi e lazzi, che in fondo trasmettono delle verità. La cultura becera da osteria finisce così per collidere con l'arte pittorica dai valori sublimi ed entrambe cadono nel ridicolo: la prima per la sua insulsa sciattezza, la seconda per le sue pretese esagerate. Kippenberger ride bene... perché ride ultimo. Proprio in quegli anni questa forma di ribellione trova il suo pendant nella musica della Neue Deutsche Welle e nella sua predilezione per le "canzoni per bambini, per le filastrocche, le canzonette e l'arredamento dell'era Adenauer"¹⁸; Palais Schaumburg, Ideal, Extrabreit, Deutsch-Amerikanische Freundschaft, Bärchen und die Milchbubis e, quale rappresentante più famoso di questo genere, Trio con l'*hit* "Dadada, sie liebt mich nicht, ich lieb sie nicht, aha, dadada..." (Dadada, lei non mi ama, io non l'amo, aha, dadada...).

In questa serie di lavori Kippenberger recupera, attraverso una marea di titoli e un richiamo alla forma del racconto per immagini, la narrazione rimossa dall'epoca moderna e i suoi aneddoti, senza tuttavia (s)cadere nella nostalgia della grande, antica arte del narrare. Inoltre, il fatto di dipingere quadri in serie gli permette di sottrarsi al culto del quadro singolo, di vendere comunque quadri scadenti e di sorprendere positivamente la gente con menu ricchi di portate. E infine sperimenta stili diversi e copia vari amici pittori: dall'astratto al figurativo, dall'espressivo al neutro, da Blinky Palermo a Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Gerhard Richter e Anselm Kiefer.

Ai critici non sfuggono le estensioni del concetto di arte offerte dai lavori di Kippenberger. Nel 1982, in un libro di notevole successo sulla nuova situazione nella pittura tedesca, *Hunger nach Bildenz. Deutsche Malerei der Gegenwart (Fame di immagini. La pittura tedesca contemporanea)*, Wolfgang Max Faust e Gerd de Vries scrivono: "Quel che ci viene presentato è una pittura delle 'battute ad effetto', annunciata programmaticamente nei titoli dei quadri, forniti in allegato. [...] Al contempo, la stilizzazione 'ad effetto' del rapporto tra opera e persona nei lavori di Kippenberger possiede l'aura della piacevole realizzazione di un regressivo desiderio di onnipotenza. Tuttavia, nel momento in cui viene correlata a 'temi di attualità pubblica', a pregiudizi, cliché, citazioni stilistiche, essa non appare più come una stravaganza individuale, bensì come un possibile modo di proporsi dell'arte di oggi."

Krieg böse, 1983-1991

All'inizio degli anni Ottanta in Europa occidentale, e soprattutto in Germania, in Austria e in Svizzera, centinaia di migliaia di giovani, famiglie e cani scendono in piazza per protestare contro l'installazione dei missili americani Pershing in Germania occidentale da parte della Nato. Sono le ultime grandi

¹⁸ Justin Hoffmann, cit., p. 47.

manifestazioni di piazza prima della *glasnost*, prima del 1989 e di *Love Parade*. L'anelito di armonia del movimento pacifista e la fiducia nella sua forza spingono Kippenberger a realizzare il ciclo *Krieg böse* (*Guerra cattiva*), una sequenza libera di quadri, nei quali Babbo Natale si scaglia contro navi da guerra) canarini contro i carrarmati, l'illusione contro la realtà. All'epoca, uno degli slogan principali del movimento pacifista era "le spade diventino vomeri". *Le spade diventino rubinetti* viene intitolata una mostra di gruppo di Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen e Markus Oehlen alla Galleria Peter Pakesch di Vienna nel 1983.

I quadri singoli degli anni 1983-1984¹⁹

Dopo il periodo berlinese, l'interruzione della carriera di scrittore, le mostre del 1981 e 1982 nelle gallerie di Max Hetzler, Achim Kubinski e Tanja Grunert a Stoccarda e dopo una serie di lavori comuni con Albert Oehlen, Werner Büttner, Thomas Wachweger, Walter Dahn e Herrn Werner, nel 1983 Kippenberger dipinge sempre più quadri singoli con titoli come: *Mutter in der Wohnung = Wirklichkeit. Tote Mutter = Wahrheit* (*Madre in casa = realtà. Madre morta = verità*); *Plusquamperfekt - gehabt haben* (*Piuccheperfetto – aver avuto*); *Krebs oder Karies* (*Cancro o carie*); *Rückkehr der toten Mutter mit neuen Problemen* (*Ritorno della madre morta con problemi nuovi*); *Noch sind Matjes nicht teuer* (*Ancora le aringhe non costano troppo*); *Die Wahrheit liegt in der Wohnung* (*La verità sta in casa*); *Meinen Sie es auch gut mit den Menschen* (*Anche lei vuole il bene delle persone*); *Selbstjustiz durch Fehleinkäufe* (*Autogiustizia mediante acquisti sbagliati*); *Heil Hitler, Ihr Fetischisten* (*Heil Hitler, Voi feticisti*); *Nicht wissen warum aber wissen wozu* (*Non sapere perché ma sapere per cosa*); *Spaghettivollmond* (*Luna piena agli spaghetti*); *Die Mutter von Joseph Beuys* (*La madre di Joseph Beuys*); *Nieder mit dem Sachsenbonus* (*Abbasso il bonus per i Sassoni*); *Nieder mit der Bourgeoisie* (*Abbasso la borghesia*); *Heute denken - morgen fertig* (*Oggi pensare - domani finito*), etc.²⁰ Kippenberger non cessa di smascherare le gerarchie insite nel modo di pensare, infrange tabù e ci rammenta importanti banalità. Egli concretizza quel che lo commuove - *Vom Eindruck zum Ausdruck* (*Dall'impressione all'espressione*)²¹... sia che si tratti di una barzelletta divertente, di un importante dato conoscitivo, di un nuovo cliché o della morte di sua madre. Kippenberger è uno che agisce per convinzione, che si considera "uno che deve a tutti i costi rendere felici". E mentre, a causa delle sue critiche feroci, delle sue provocazioni e delle sue invettive, l'establishment della cultura e in particolare le istituzioni culturali preferiscono trascurarlo o emarginarlo, a partire dal 1983 i collezionisti iniziano ad acquistare i suoi lavori: tra gli altri, i Grässlin, famiglia di industriali della Foresta Nera; Wilhelm Schürmann, fotografo di Aquisgrana; il dottor Reiner Speck, medico a Colonia. Insieme ai suoi galleristi (tra i quali Gisela Capitain, Max Hetzler, Erhard Klein, Peter Pakesch, Juana de Aizpuru, Bärbel Grässlin, Gabriella Bleich-Rossi, David Nolan e Metro Pictures), ai suoi critici (Diedrich Diedrichsen, Jutta Koether, Roberto Ohrt, Sabine Vogel e Martin Prinzhorn), ai pochi curatori (Zdenek Felix, Veit Loers, Christian Bernard, Axel Huber e Jörg Schlick), all'editore Walther König e agli amici più intimi essi costituiscono il gruppo per così dire clandestino degli estimatori di Kippenberger. Il loro appoggio garantisce all'artista la necessaria libertà.

Miete Strom Gas, 1986

Nell'estate del 1986 ha luogo la prima (e per molto tempo l'unica) grande mostra di Kippenberger in un museo, l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Il titolo della mostra recita con tono laconico e pragmatico: *Miete Strom Gas* (*Affitto luce gas*): tre bollette mensili che hanno poco a che fare con

¹⁹ Cfr. *Martin Kippenberger, Miete Strom Gas*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1986, catalogo della mostra.

²⁰ Cfr. *Martin Kippenberger. Die I.N.P.-Bilder*, Galerie Max Hetzler, Colonia, 1984, catalogo della mostra.

²¹ *Vom Eindruck zum Ausdruck. 1/4 Jahrhundert Kippenberger*, Verlag Pikasso's Erben, Berlino-Parigi, 1979.

l'arte, ma molto con la vita, e che non toccano Kippenberger più di tanto dal momento che lui abita presso amici o in albergo.

Per la prima volta, oltre a una quarantina di quadri, propone una scelta di sculture: la *Familie Hunger* (*Famiglia fame*) del 1985, e gli *Architekturmodelle* (*Modelli architettonici*), costruiti con *palette* di legno: "Kippenberger si... espande. Dopo gli studi di pittura si dedica agli studi di architettura. Perché mai? L'architettura postmoderna consiste soprattutto di modelli. Kippenberger è un 'agente' adatto a descrivere e a vendere brutti modelli di vita. Kippenberger insiste sulla vicinanza alla vita."²² Le sculture rappresentano l'esordio di Kippenberger verso un'attenta analisi e una verifica delle possibilità di sviluppo della scultura, in particolare per quanto riguarda le sue potenzialità come oggetto d'arredamento. Accanto alle casse realizza le *Laternen* (*Lampioni*), in parte in bronzo - "mi è piaciuta una scultura in bronzo, che trattava questo materiale classico con grande disinvoltura e naturalezza... è stato un bene aver fatto una cosa del genere"²³ (Franz West) - in seguito anche *Gondeln* (*Gondole*) e infine, per la grande installazione *The Happy End of Franz Kafka's Amerika* (*Il lieto fine di "America" di Franz Kafka*), sedie e tavoli.²⁴

Tra i quadri esposti in *Miete Strom Gas* si trovano anche i tre capolavori *Drei Häuser mit Schlitzfenstern*: *Betty Ford-Klinik, Stammheim, Jüdische Grundschule* (*Tre case con feritoie: Clinica Betty Ford, Stammheim, Scuola Elementare Ebraica*) del 1985, nonché le serie sul tema *Ertragsgebirge* (*Montagne di reddito*) e *Kostengebirge* (*Montagne di costi*), nelle quali Kippenberger cerca di realizzare quadri astratti senza tuttavia eludere il riferimento concreto alla realtà. E cerca di farlo muovendo da statistiche economiche e trasferendo in pittura la loro rappresentazione in una situazione reale, per poi riconvertire i quadri, attraverso la vendita, in realtà e quindi ritornare ad agire su di essa. Per offrire una creazione di elevato valore mediante sinergie vengono realizzati anche due quadri nei quali Kippenberger incolla multipli originali di Joseph Beuys (*Entwurf mit Wirtschaftswerten von Joseph Beuys I und II - Progetto con valori economici di Joseph Beuys I e II*). Comincia così una nuova tappa del suo confronto con i colleghi-artisti. Anziché imitarli e "migliorarli" (o lavorare con loro) egli inserisce le loro opere, invariate, nei suoi lavori. Così facendo si appropria del metodo del *sampling* musicale, introdotto dal Rap alla fine degli anni Settanta, il cui esempio più famoso è, nel 1986, la ripresa da parte dei Run DMC di un brano del complesso hard-rock degli Aerosmith in *Walk that Way*, che per i Run DMC è un successo mondiale e al tempo stesso favorisce un grande ritorno degli Aerosmith. Il più celebre *sampling* di Kippenberger è il quadro grigio di Gerhard Richter, di una serie del 1973, che Kippenberger nel 1987 monta come piano in un tavolino basso e vende con il titolo di *Modell Interconti* per la metà del valore del quadro.²⁵

I quadri *No-problem*, 1986

Alla metà degli anni Ottanta l'Europa occidentale vive un notevole boom economico, la società attraversa una fase di grande benessere, di progresso e di acuta... mancanza di problemi. Nel 1986 Kippenberger e Oehlen pubblicano il volumetto *No problem. no problème*, contenente cinquantasette slogan "no problem" come: *We don't have problems with people who look exactly like us, because they get our pain* (*Non abbiamo problemi con la gente uguale a noi perché condivide la nostra*

²² Jutta Koether, *Kippenbergers Architektur*, in "Wolkenkratzer Art Journal", n. 9, 1985. Nello stesso periodo viene prodotto anche il gruppo di sculture *Anlehungsbedürfnis 86*, Cfr. *Martin Kippenberger. Anlehungsbedürfnis 86*, con testi di Michael Krebber, Günter Förg, Joachim Lottmann; Matthias Buck e Christian Nagel; Christoph Dürr Editore, Monaco di Baviera, 1987.

²³ Franz West, *Gelegentliches zu einer anderen Rezeption*, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1996, p. 12.

²⁴ Cfr. Angelika Taschen/Burkhard Riemschneider (a cura di), *Kippenberger*, Taschen Verlag, Colonia, 1997, pp. 184-187 (ediz. ampliata del libro a cura di Angela Muthesius, cit.).

²⁵ Cfr. Angela Muthesius, cit., p. 114.

sofferenza); oppure: "Per noi le depressioni non sono un problema, purché diventino di moda".²⁶ Per questa raccolta di testi Kippenberger dipinge una serie di quadri, nei quali una pittura gestuale-astratta si coniuga con le affermazioni "no problem" riportate con una scrittura poco curata lungo i margini. Kippenberger vuole verificare quanta incoerenza può sopportare un quadro senza disgregarsi, e se tale incoerenza non sia piuttosto un problema dell'osservatore: *Das Problem Perspektive - Du bist nicht das Problem, es ist der Problem-Macher in Deinem Kopf (Il problema prospettiva - Non sei tu il problema, lo è il creatore di problemi nella tua testa)*²⁷. La serie *No problem* segna la fine del tentativo, peraltro riuscito, di dipingere quadri che superino sia il distacco dell'estetismo autoriflessivo, sia la banalità del soggettivismo ingenuo e, invece, puntino tutto sulla tensione, sull'intensità e sullo humour. Un tentativo al quale partecipano anche Albert Oehlen e Werner Büttner.

Le "sculture a casse", 1986-1996, e la mostra *Peter - die russische Stellung*, 1986

Durante i lavori preparatori della *Respektive* di Martin Kippenberger al Mamco di Ginevra nel 1997, il discorso cadde sugli hit nella musica pop. Io sostenevo che purtroppo nell'arte un successo di quel tipo è assai improbabile, Kippenberger invece disse che in vita sua era riuscito a "piazzare un hit", la mostra *Peter - die russische Stellung (Pietro - la posizione russa)* del 1987 alla Galerie Max Hetzler di Colonia: una raccolta molto concentrata di oggetti di notevoli dimensioni, che dal punto di vista della forma stanno in uno stato ibrido tra la cassa, il mobile e la scultura, e che a quel punto, nella galleria, cominciano a diventare... arte. Fino a quel momento, nel mondo dell'arte, Kippenberger è conosciuto come pittore, sicché entrando nella galleria la sorpresa è grande. Con quella mostra egli diventa il principale argomento di conversazione a Colonia, la qual cosa effettivamente equivale a un *hit*, dal momento che, con New York, la città sul Reno all'epoca è il centro più importante dell'arte contemporanea e influenza in maniera significativa il mercato. Ancor oggi, le *Casse* non finiscono di stupirci, perché da un lato sembrano tendere a un rapporto con la realtà, la cui evidenza viene improvvisamente a mancare, e dall'altro danno il benservito alla tradizione della scultura, senza tuttavia fare riferimento al *ready-made*. Quel che resta è una sorta di dadaistici *objets trouvés*, che si sono affrancati dal Surrealismo. Come già aveva fatto nel caso della pittura, Kippenberger cerca di mettere in gioco le forme banali della quotidianità, ovvero di mediare tra l'arte e il quotidiano (qui: oggetto d'arredamento). "Improvvisamente ti vengono in mente altre cose e riesci a raccontarti una storia. Come nel caso degli *Psychobuildings*²⁸: li ho visti per strada e li ho fotografati, perché inaspettatamente emanavano un grande fascino. È così che sviluppi un modo di vedere che ti permette scoprire queste cose per te stesso. Ma il tutto ha a che fare con la memoria e con gli amici. Improvvisamente nasce un'amicizia con qualcosa che in passato non avevi visto. Non devi più andare al museo, è per strada. Sono tutti impulsi che ti consentono di costruirti il tuo mondo... che comunque è un mondo allegro."²⁹

Nel catalogo della mostra, Diederich Diederichsen definisce il modo di procedere di Kippenberger un "non pensare": "Io invece propongo di chiamare il pensare (ed è un pensare che organizza l'impensabile, in maniera impensabile e insieme logica) il NON-PENSARE, laddove il NON-PENSARE non sottintende né l'assenza di processi cognitivi né le tecniche di autoipnosi orientali

²⁶ Albert Oehlen e Martin Kippenberger, *No problem. no problème*, Edition Patricia Schwarz, Galerie Kubinski, Stoccarda, 1986.

²⁷ Riprodotto in Angela Muthesius, cit., p.110.

²⁸ Nel 1988 Kippenberger pubblica presso la casa editrice Walter König il libro *Psychobuildings*, una raccolta di fotografie di oggetti trovati nel paesaggio urbano, che emanano un fascino scultoreo. Essi costituiscono il pendant delle "sculture a casse" nello spazio pubblico.

²⁹ Conversazione con Daniel Baumann, in Martin Kippenberger, *Kippenberger sans peine/Kippenberge rleicht gemacht*, cit., p. 28.

(note come "meditazione") né l'intuizione o l'irrazionalità, bensì il contrario del pensare, che in varia maniera è indubbiamente legato o riferito al pensare, così come il non fumare è riferito al fumare, e da tempi antichi è una componente essenziale della prassi artistica. ³⁰ In maniera analoga, anche Martin Prinzhorn descrive le grandi difficoltà che l'osservatore incontra di fronte alle opere di Kippenberger: "Con l'uniformità dell'espressione e del commento [in Kippenberger], vengono resi impossibili sul piano contenutistico i conflitti morali ed estetici - non esiste più il buono e il cattivo, l'osceno e il non osceno o il banale e il non banale. [...] In tal modo Kippenberger evita due cose: non assume la posizione dell'artista che spiega il mondo o svolge attività missionaria e che in virtù delle tematiche del proprio lavoro si autocomprende come parte funzionante della vita pubblica; né si ritira su questioni formali indagando sui suoi strumenti di lavoro, intenzionato ad elaborare nuove forme di rappresentazione estetica. Quel che resta è una pittura che tace nei confronti di qualsiasi ideologia, e in tal modo esiste come sistema autonomo dell'arte."³¹

I *Preisbilder*, 1987

Dopo la serie *No problem* i quadri di Kippenberger si riempiono di colore, forse ispirati dal viaggio in Brasile ("Magical Misery Tour") - così come Klee a suo tempo aveva scoperto il colore a Tunisi. Dipinge i quadri *Garota de Ipanema I – IV* (1986) e, nel 1987, i *Preisbilder (Quadri premiati)*, che espone alla Galerie Sylvana Lorenz a Parigi con il titolo *Preisgekrönte Bilder und ein Haus ohne Titel (Quadri premiati e una casa senza titolo)*. I *Preisbilder* sono caratterizzati da due elementi: lo schema a quadretti e l'iscrizione del premio. Lo schema a quadretti bianchi e rossi quale simbolo di *Gemütlichkeit*, di piacevole intimità piccolo-borghese, viene abbinato al titolo di un premio che ci ricorda la tombola al mercato, il fatto di partecipare, vincere, perdere o il premio di consolazione. Lo schema a quadretti non è soltanto il simbolo di un desolante atteggiamento borghese, bensì anche dell'altrettanto desolante storia dell'astrazione. Sicché la distanza tra la tovaglia e l'astrazione, tra la nostalgia di casa e l'idealismo si riduce. Il titolo del premio, a sua volta, non offre soltanto un delicato ricordo degli sconfitti e dei perdenti; al tempo stesso si prende gioco in maniera caustica delle nobili pretese dell'arte "più alta". Laddove, ovviamente, Kippenberger spera di entrare un giorno a far parte come pittore classico proprio di quest'arte più alta. Effettivamente, uno dei punti di forza di Kippenberger è sempre stato quello di riuscire a creare vuoti di senso, a correlare elementi disparati e tra loro distanti e sopportare le contraddizioni.

I "quadri-rana" di *Fred the Frog*, 1989-1990

Dal 1989 al 1990 Kippenberger vive in California. Durante quel periodo realizza una retrospettiva su dieci anni di attività pittorica: i ventidue quadri di *Fred the Frog (Fred la Rana)*, che "in pratica sono autoritratti".³² Tutti i quadri sono in formato 240 x 200 cm. Negli anni Ottanta Kippenberger sceglie cinque formati (50 x 60 cm; 90 x 75 cm; 120 x 100 cm; 180 x 150 cm; 200 x 240 cm) - una scelta che comporta una notevole efficienza: il processo decisionale che precede il dipingere vero e proprio viene abbreviato, le operazioni di imballaggio e di spedizione vengono snellite e i prezzi possono venir stabiliti in anticipo: per conoscere il prezzo di un quadro basta indicarne il formato.

Contemporaneamente ai quadri di *Fred the Frog* realizza la serie *Heavy Burschi (Ragazzotto pesante)* (1989-1990), quella dei *Latexbilder* e dei *Gummibilder (Quadri in latex e Quadri in gomma)*, 1990-92, ed i *Weisse Bilder (Quadri bianchi)*, 1991. In tutti e tre i casi Kippenberger cerca di imprimere alla pittura una nuova svolta. Nei quadri *Heavy Burschi*, riprende e approfondisce la questione del

³⁰ Martin Kippenberger. *Peter*, Galerie Hetzler, Colonia, 1987, p. 5.

³¹ Martin Kippenberger, *Miete Strom Gas*, p. 49.

³² Robert Ohrt, *Einleitung*, in Kippenberger, cit., 1997, p. 16.

ruolo dell'autore, già sollevata nel 1981 nella serie *Lieber Maler, male mir...*. Negli anni Ottanta celebra i suoi più grandi trionfi il ready-made, la geniale proposta di Duchamp del 1914, che pone la questione dell'autore in maniera esemplare e, inoltre, ben si adatta ai mobili di design. Il fatto che sculture, installazioni o multipli vengano realizzati da terzi è un fatto ormai generalmente accettato, ma nella pittura, anche negli anni Ottanta, continua a vigere un imperativo: il quadro deve venir dipinto dall'artista in persona.

Kippenberger fa dipingere i propri quadri al suo assistente Merlin Carpenter in uno stile trash vicino al suo.³³ Successivamente li fotografa e realizza ingrandimenti uguali al formato originale. Quindi distrugge i quadri originali, perché dipinti malissimo, li getta in un container creato appositamente a tal scopo e li espone insieme alle fotografie incorniciate (Kippenberger come "artista concettuale"...). I quadri con la fotografia vengono venduti allo stesso prezzo dei quadri dipinti. La serie *Heavy Burschi*, esposta nel 1991 alla galleria Luhring Augustine Hetzler di Santa Monica, è oggetto di una violenta stroncatura sul "Los Angeles Review" (*Some Disappointing Pop Pranks*), che Kippenberger ristampa nel catalogo per la mostra *Heavy Burschi* al Kunstverein di Colonia nel 1991. La capacità di approfittare anche delle situazioni più difficili e imbarazzanti è una delle caratteristiche più commoventi della sua strategia di riciclaggio. Nei *Latexbilder* e nei *Gummibilder* Kippenberger reinterpreta i quadri trasparenti di Sigmar Polke rovesciandone letteralmente le concezioni pittoriche. In un primo momento realizza quadri trasparenti ricoperti di latex giallognolo che, come in Polke, lascia trasparire lo sfondo e, giocando sul rapporto tra primo piano e sfondo, tra copertura e scoperta, conferisce ai quadri stessi una nuova caratteristica "tattile".

Successivamente, Kippenberger fa produrre i *Gummibilder* in bianco e nero, simili a bassorilievi, i cui soggetti sono calchi di oggetti aggettanti da dietro la tela, come se fossero "catturati", fuoriuscenti dalla parete, simili a incubi. Grazie all'elasticità del latex, solo i loro contorni sono riconoscibili e l'osservatore è "protetto" dal contenuto. I *Gummibilder* aprono alla pittura l'ampio campo dell'estetica *cash-and-carry* dei film dell'orrore dozzinali e dei film porno. I *Weisse Bilder* sono quadri bianchi con un testo in colore bianco: parodia della "Nullmalerei", la pittura del Gruppo Zero, e al tempo stesso messinscena della derisione semplicistica della pittura monocroma: colore bianco su tela bianca su parete bianca. I quadri riportano il testo di un bambino che, dopo aver visitato una mostra, in una lettera a Kippenberger ne giudica i quadri: "Casa sul lago: ottimo; Uomo con benda: molto molto buono, etc." Sono quadri nei quali Kippenberger contrappone al carattere altamente artificiale della pittura monocroma la spontaneità di un bambino: non come contrasto, bensì come integrazione.

Gli autoritratti del 1988, 1992 e 1996

Nel 1988, 1992 e 1996 Kippenberger dipinge tre serie di autoritratti, che verranno esposti per la prima volta nell'autunno del 1998 alla Kunsthalle di Basilea nella mostra *Martin Kippenberger Selbstporträts (Martin Kippenberger. Autoritratti)*. Peter Pakesch, direttore della Kunsthalle, scrive in proposito: "Nell'opera di Kippenberger l'autoritratto occupa un posto assolutamente particolare. Da un lato rappresenta la logica prosecuzione di quel desiderio di autorappresentazione, che quando era ancora in vita ne segnò in maniera determinante l'opera e il modo di vedere; dall'altro lato è l'espressione di un'ossessione più profonda, al di là dell'introspezione e dell'analisi della propria collocazione. A buon diritto si può ritenere che questi lavori costituiscano lavori-chiave nella sua opera. È una tematica che sottende tutte le fasi della sua produzione e che, allo stesso modo in cui nasce spontaneamente da una determinata situazione riflettendo la vanità e il dolore di un momento, viene consciamente inserita in un contesto sempre più ampio e posta in relazione alla storia del genere." Un ampio catalogo correrà questa mostra.

³³ I modelli originali dei quadri sono pubblicati in *Martin Kippenberger. Heavy Mädel*, Pace/MacGill Gallery, New York/Galerie Gisela Capitan, Colonia, 1991, catalogo della mostra.

Gli anni 1993-1994

Erfindung eines Witzes (Invenzione di una barzelletta), 1993: "Quando ormai da molto tempo era dell'avviso che l'arte di raccontare barzellette si manifesta in tutta la sua bellezza quando non ha bisogno di un effetto comico - e stando a tale dato, i nove quadri *Die Erfindung eines Witzes* scomposero il loro umorismo in maniera tale che non fosse più possibile ricostruirlo - egli nondimeno raccontò fino alla fine una barzelletta, poiché in essa il disgregarsi della narrazione rappresenta se stesso."³⁴ (Roberto Ohrt).

Kasperle, 1993: l'artista come il burattino Kasperle. *MK su MK*, 1993: "Continuo stress con il mercato dell'arte. Crede di essere fuori di testa."

Political correct, 1993: *Ins Bordell gehen immer nur die anderen (Al bordello vanno sempre e soltanto gli altri)*, titolo di un disegno.

Paul Schreber, 1994: duplice spunto: Daniel Gottlob Schreber (1808-1861), medico ortopedico, inventore e promotore dello "Schrebergarten", il giardinetto con l'orto nelle periferie della città, che da lui prese il nome, e *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken (Fatti memorabili di un malato di nervi)*, la famosa descrizione delle proprie psicosi ad opera del figlio Daniel Paul Schreber. Una pittura nella quale l'autodescrizione, l'introspezione cerebrale, la cultura da orticello di periferia e la figura paterna in certo qual modo vanno a braccetto.

Don't Wake up Daddy (Non svegliate papà), 1994: da un lato quadri (120 x 100 cm e 200 x 240 cm); dall'altro, un'installazione in dieci parti con recinti e bassorilievi in legno. Elaborazione del motivo dello "Schrebergarten" e del motivo del padre. Vi possono sguazzare tutti gli psicologi dilettanti che desiderano analizzare il difficile rapporto di Kippenberger con il padre.

Disegni d'albergo, 1995

Nel 1995 Kippenberger trascorre diversi mesi in Giappone, durante i quali realizza circa centoquaranta disegni su carta di alberghi. I primi "disegni d'albergo" vengono eseguiti già nel 1987 nel contesto delle "sculture a casse" - forse ancora prima. In una prima fase essi documentano il modo di vivere di Kippenberger durante i viaggi, poi diventano un genere a sé stante, simbolo dell'inquietudine di Kippenberger e della sua rappresentazione. Al tempo stesso sono una sorta di diario e sottendono come ulteriore filo rosso la produzione degli ultimi dieci anni. Complessivamente, tra il 1987 ed il 1997, realizza circa mille "disegni d'albergo"³⁵.

Matisse e Picasso, 1996

Osservando in retrospettiva l'opera pittorica di Kippenberger si ha l'impressione che essa sia caratterizzata da uno sviluppo coerente: cioè, che dopo il "periodo di Richter", fino al 1981, egli voglia costringere la pittura all'angolo, ma che nel 1991-92 con i *Gummibilder*, gli *Heavy Burschi*, i *Weisse Bilder* e forse anche gli autoritratti del 1992 chiuda quel discorso e dipinga senza ribellarsi in maniera violenta. In ogni caso, nel 1996 comincia ad occuparsi intensamente dell'eredità della modernità classica e in particolare di Henri Matisse e Pablo Picasso. Realizza *Spiderman's Atelier (L'atelier dell'Uomo Ragno)* e i ritratti di Jacqueline Picasso. Ma il confronto con Picasso risale a molto tempo prima: già il suo secondo libro, *Vom Eindruck zum Ausdruck. 1/4 Jahrhundert*

³⁴ Roberto Ohrt, *Kippenberger*, cit., p. 14.

³⁵ Cfr. Martin Kippenberger, *Hotel-Hotel*, e *Hotel-Hotel-Hotel*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 1996.

Kippenberger (Dall'impressione all'espressione. 1/4 di secolo Kippenberger) esce nel 1979, a spese dell'autore, presso "Pikasso's Erben" e nel 1988, richiamandosi a Picasso, Kippenberger fotografa e dipinge se stesso in mutande.³⁶ In comune con il pittore spagnolo ha la celebrazione della vitalità maschile e l'amore per le donne. E come per Picasso, anche per Kippenberger è estremamente importante la sessualità, una dimensione che nelle sue opere egli interpreta in maniera ora maschile, ora femminile e ora cruda, senza cercare attenuanti... ciò che in parte è causa di un deciso rifiuto della sua opera anche da parte della sinistra, che sia con Kippenberger sia con la sessualità ha un rapporto parimenti difficile.³⁷ Alla mia domanda sul perché avesse optato proprio per una serie di ritratti di Jacqueline Picasso rispose: "C'è una cosa che rientra nelle tematiche della pittura: 'ciò che un pittore non ha potuto dipingere'. Picasso è morto e lei è diventata triste. Quindi faccio io il suo lavoro. Rifacendomi alle ultime fotografie esistenti di Jacqueline Picasso, in bianco e nero e sfocate, io cerco di trasporla in colore e realizzare dei Picasso. Cioè cerco, per così dire, di completarne l'opera. In fondo lei fu il suo tema principale. Ha addirittura dichiarato di averla dipinta a memoria, una cosa alla quale naturalmente io non credo."³⁸ Kippenberger espone questi quadri per la prima volta a Parigi, nella galleria Samia Saouma, praticamente di fronte al Musée Picasso, con il titolo *Visa View: Martin Kippenberger: Jacqueline: The paintings Pablo couldn't paint anymore (Visa View: Martin Kippenberger: Jacqueline: i dipinti che Pablo non ha più potuto dipingere)*. Nel 1996 Kippenberger ha l'opportunità di esporre nell'ex *atelier* di Henri Matisse a Nizza: una sfida che lo entusiasma. Per l'occasione, al suo assistente Uli Strotjahn chiede di costruire una piccola mansarda nello stile degli *atelier* di Montmartre. Al centro della stanza c'è l'artista in ginocchio con pennello e tavolozza, simile all'Uomo Ragno, e ai lati si vedono quadri geometrici a colori psichedelici con etichette di droghe. Kippenberger aveva letto che i ragni sotto l'effetto di droghe tessono le loro ragnatele in maniera diversa e da ciò aveva tratto la storia dell'artista che salva l'umanità, ma con "tele" diverse. Per la mostra realizza una serie di quadri e disegni, nei quali riprende, ingrandendoli, diversi particolari dei quadri di Matisse (Matisse rivisitato). Le tele vengono inserite in cornici dorate barocche, che in seguito rimarranno nel negozio di cornici Soardi situato nei locali dell'ex *atelier*. L'intera installazione concerne il grande mito moderno dell'artista come emarginato (bohème, droga, follia) a cui si contrappone Matisse, il quale non si occupò d'altro che di una pittura che fosse credibile diventando il simbolo del pittore borghese. Come tutte le altre opere, anche questa rimanda a una struttura centrale nell'opera di Kippenberger: la ricerca di una dialettica che sfoci nella pluralità e poliedricità di significati e non in una sintesi.

Delle altre forme di confronto con l'eredità della modernità classica fanno sicuramente parte la serie *Burlington meets Burberrys (Burlington incontra Burberrys)* del 1996-97, le litografie e i quadri per *Das Floß der 'Medusa'*, che si richiama a *La zattera della 'Medusa'* di Géricault - una sorta di *memento mori* dell'artista -, ed il tentativo di concludere il romanzo *Amerika* di Kafka. La rassegna *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'* del 1994 a Rotterdam consiste di una cinquantina di "colloqui d'assunzione" (ciascuno con un tavolo e due sedie), montati su un campo verde simile a un campo di calcio: "Per esempio, ho fatto ricostruire il tavolo sul quale Musil scrisse *L'uomo senza qualità*, una storia infinita. Esattamente come nel ciclo di quadri *Das Floß der 'Medusa'*, anche *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'* è un movimento, un trasferimento verso qualcos'altro, una transizione. In *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'* sono i diversi decenni. Ognuno di noi ricorderà sicuramente una sedia: per te rappresenta questo o quello, e già sei dentro al tempo, come in un

³⁶ Cfr. Angela Muthesius, cit., pp. 118-119.

³⁷ Sul rapporto della sinistra con Kippenberger si veda l'interessante articolo di Roberto Ohrt, *Im Bordell waren immer nur die anderen. Keine Kippenberger Debatte*, in "Die Beute. Politik und Verbrechen", n. 4, 1994, pp. 36-45.

³⁸ Martin Kippenberger, *Kippenberger sans peine*, cit., pp. 30-32.

vocabolario visuale che porti con te. Così le persone, grazie ai tavoli e agli otto libri usciti a questo proposito nel 1994 a Rotterdam in occasione della mostra, possono crearsi da sole i dialoghi, i colloqui d'assunzione che vengono loro in mente."³⁹

Giudizi su se stesso 1978-1996

1978

"Eccessivo, trasgressore, presentatore e rappresentante, fornitore, alloggiatore, *leader*, pittore già-da-molto-tempo, dissipatore. Per 1/4 di secolo Kippenberger come uno di Voi, tra Voi, con Voi."⁴⁰

1979-1980

"Kippenberger - il nulla speciale." (Definizione apparsa sul quotidiano "Berliner Zeitung"). Il suo commento al proposito: "Ma guarda un po' che titolo, per averlo ho lavorato sodo, mi ha fatto piacere."⁴¹

1986

"Alla che cosa distingue un ragazzo come me, o il ragazzino, il Burschi, che vive dentro di me? Il buon Burschi-Peter che non dà nell'occhio, non è forse il macellaio frustrato, non è l'aggressivo, caro ragazzo con la pelle di pesca (che nessun altro ha), non è la magnanimità che un uomo regala alla propria solitudine, non è il coraggio dell'uomo di mandare al diavolo l'affitto, la luce, il gas e ciò nonostante di pagare la bolletta, la temerarietà davanti ai ricordi nascenti della prossima ultima notte, l'imperturbabilità di lasciar correre gli errori e di lasciar spazio a errori nuovi, l'invincibilità della convinzione che il cibo buono sia cattivo, il cibo cattivo sia buono, che cosa me ne importa del gusto, io sono il 'gorumosofo', una cosa che di quando in quando dimostro andando a mangiare da Franz Keller. La grande capacità di fornire proprio prove come: ristorante è brasserie e brasserie è osteria, l'irreprensibilità di non reprimere le libertà = scoreggiare/ruttare [...] Oppure: accidenti, come sono sbronzo! Oppure tacere e poi dire che non è niente. La mia allegria, talora anche di persona non gradita (cacca tra le orecchie), di dover rallegrare a tutti i costi. Il prezzo peraltro è: se mi butto giù, voi siete i cameramen che non prendono più lo stipendio. La mia spudoratezza di lasciare che si arrivi al punto che Tu, grande amore, stia seduta piangendo sul frigorifero nella stanza accanto (la cucina), che io me ne accorga e guardando la televisione mi senta peggio e più schifosamente di Te, ma praticamente non lo dia a vedere. [...] La mia sfacciataggine di credere alla Deutsche Bank, benché in tutta la mia vita abbia comprato solo sei miei disegni."⁴²

1991

"Io guardo sempre in aria. È tutto così interessante. Guardo il soffitto dell'osteria. Non perché sul

³⁹ *Ibid.*, pp. 24-28. Per non compromettere le dimensioni del presente articolo ho rinunciato a descrivere altri aspetti della vita e dell'opera di Kippenberger, tra i quali la produzione di biglietti d'invito e di manifesti, il gruppo di lavori *Das Ende der Avant Garde (La fine dell'avanguardia)*, 1989, i collage, i più di 120 libri, la produzione di LP, i quadri a uovo e le sculture a uovo, l'installazione *Tiefes Kehlchen (Piccolo petto profondo)* a Vienna nel 1991, i quadri in mutande, le conferenze e le docenze (Francoforte, Kassel, Yale), il metro-net a livello mondiale (vedi <http://www.sgg.ch>), Kippenberger come curatore (*Broken Neon*, Graz 1987; Kasseler Kunstverein; Musée d'art moderne et contemporain, Mamco, Ginevra), il Museum of Modern Art Syros (MOMAS), il suo ruolo per quanto riguardava il dibattito sulle possibilità di presentazione dell'arte, la sua prima partecipazione alla *Documenta X* 1997, la sua appartenenza alla loggia maschile Lord Jim, la sua collaborazione con Albert Oehlen, Werner Büttner e Georg Herold, la sua collezione d'arte, la sua frenetica attività associazionista, etc.

⁴⁰ Manifesto, 1978. Riprodotto in Angela Muthesius, cit., p. 24.

⁴¹ *Tiefe Blicke*, cit., p. 60.

⁴² Kippenberger, *Café Central*, cit., p. 145.

soffitto ci sia una donna. Forse c'è solo qualcosa di diverso. Come mai tutto ciò faccia uno strano effetto, e come la gente arrivi a capirlo è una cosa che in fondo m'interessa. Tirare i cavi così e così. Succede esattamente così quando guardi il mondo e poi vedi per esempio il delta del Nilo, perché ci sono i meandri; allo stesso modo nelle osterie ci sono inventori che tirano cavi. [...] Sì, io credo agli esseri umani, perché fanno delle cose così belle. Commettono degli errori così belli."⁴³

1996

"Ma io sono per il mondo-del-buon-umore. Io, per l'appunto, sto dalla parte del buon umore, benché non sia affatto vero che non mi succedano continuamente cose tragiche."⁴⁴

Fine

Mi piacciono gli elementi ibridi invece di quelli "puri", quelli che scendono a patti invece di essere "puliti", quelli distorti invece che "retti", ambigui invece che "ben strutturati", perversi e impersonali, noiosi e "interessanti", convenzionali invece che "griffati", accomodanti invece che esclusivi, ridondanti invece che semplici, ingenui e innovativi, incoerenti e fallaci piuttosto che diretti e chiari. Sono per una vitalità confusa invece che per l'ovvietà dell'unità. Ho dentro me il non-sequitur e mi faccio araldo della dualità. Sono per la ricchezza piuttosto che per la chiarezza del significato; per la funzione implicita e per quella esplicita. Preferisco "sia l'uno che l'altro" a "l'uno o l'altro".⁴⁵

Questa autodescrizione è dell'architetto americano Robert Venturi. Certo, per Kippenberger non potrebbe valere in assoluto negli stessi termini, eppure potrebbe essere calzante, poiché descrive due elementi centrali della sua attività: in primo luogo, la pluralità di significati e l'istanza secondo la quale il conferimento di senso è una questione di responsabilità da parte dell'osservatore; in secondo luogo, la ricerca incondizionata di nuove possibilità, vale a dire la pretesa di libertà. Sono queste istanze, avanzate nei confronti di se stesso, che a mio avviso conferiscono una coesione interna all'opera di Kippenberger, che la contraddistinguono al di là delle provocazioni e delle formulazioni talora di dubbio gusto e le conferiscono intensità e coerenza; l'arte può aver senso soltanto se non si sottrae alla verifica della propria credibilità e conserva la coscienza della propria relatività, è questo l'elemento portante della poetica dell'artista. Molti furono coloro (soprattutto in Germania) che per poter continuare a stare nella propria ottusa ipocrisia non vollero e non vogliono riconoscere l'impegno di Kippenberger, il quale non scende a compromessi, a favore di un'arte che non sia priva di significato. Dovevano rifiutare Kippenberger e farne un nemico del popolo. Mentre lui sarebbe stato tanto divertente.

1. I like elements which are hybrid rather than "pure", compromising rather than "clean", distorted rather than "straightforward", ambiguous rather than "articulated", perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting", conventional rather than "designed", accommodation rather than excluding, redundant rather than simple, vestial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am far messy vitality over obvious unity. I include the non-sequitur and proclaim the duality. I am far richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer "both-and" to "either-or".

"Come Paolo, devo dirlo, avevo di nuovo sopravvalutato la mia esistenza e quindi l'avevo sfruttata al di là del limite estremo."

(Thomas Bernhard, *Il nipote di Wittgensteins*, 1982)

⁴³ Intervista con Martin Kippenberger, in "Artfan", n. 5, novembre 1991.

⁴⁴ Martin Kippenberger, *Kippenberger sans peine*, cit., p. 28.

⁴⁵ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction*, Museum of Modern Art, New York 1966.

Il presente testo non sarebbe stato possibile senza i colloqui con: Andreas Balze, Christian Bernard, Cosima von Bonin, Thomas Borgmann, Jacqueline Burckhardt, Gisela Capitain, Attila Corbacci, Bice Curiger, Johannes Gachnang, Axel Huber, Hanno Huth, Reinhard Knaus, Walther König, Michael Krebber, Birgit Küng, Veit Loers, Reinhard Nohal, Herbert Meese, Christian Nagel, Albert Oehlen, Peter Pakesch, Burkhard Riemschneider, Wilhelm Schürmann, Elfie Semotan, Reiner Speck, Uli Strotjohann, Hans Weigand, Johannes Wohnseifer, Michel Würthle e Heimo Zobernig. A loro va il mio ringraziamento.