

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2000)
Heft:	59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker
Artikel:	Maurizio Cattelan : a sociology without truth = eine Soziologie ohne Wahrheit
Autor:	Gingeras, Alison M. / Schmidt, Susanne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680644

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

A Sociology Without Truth

ALISON M. GINGERAS

...the truth is not out there. It's just the moment that you claim something as your own. This is my truth; that is yours. Besides if we use other materials, you will still have the opportunity to observe how I work and I will have the opportunity to learn more about other people.

Comedians manipulate and make fun of reality, whereas I actually think that reality is far more provocative than my art.

— Maurizio Cattelan¹⁾

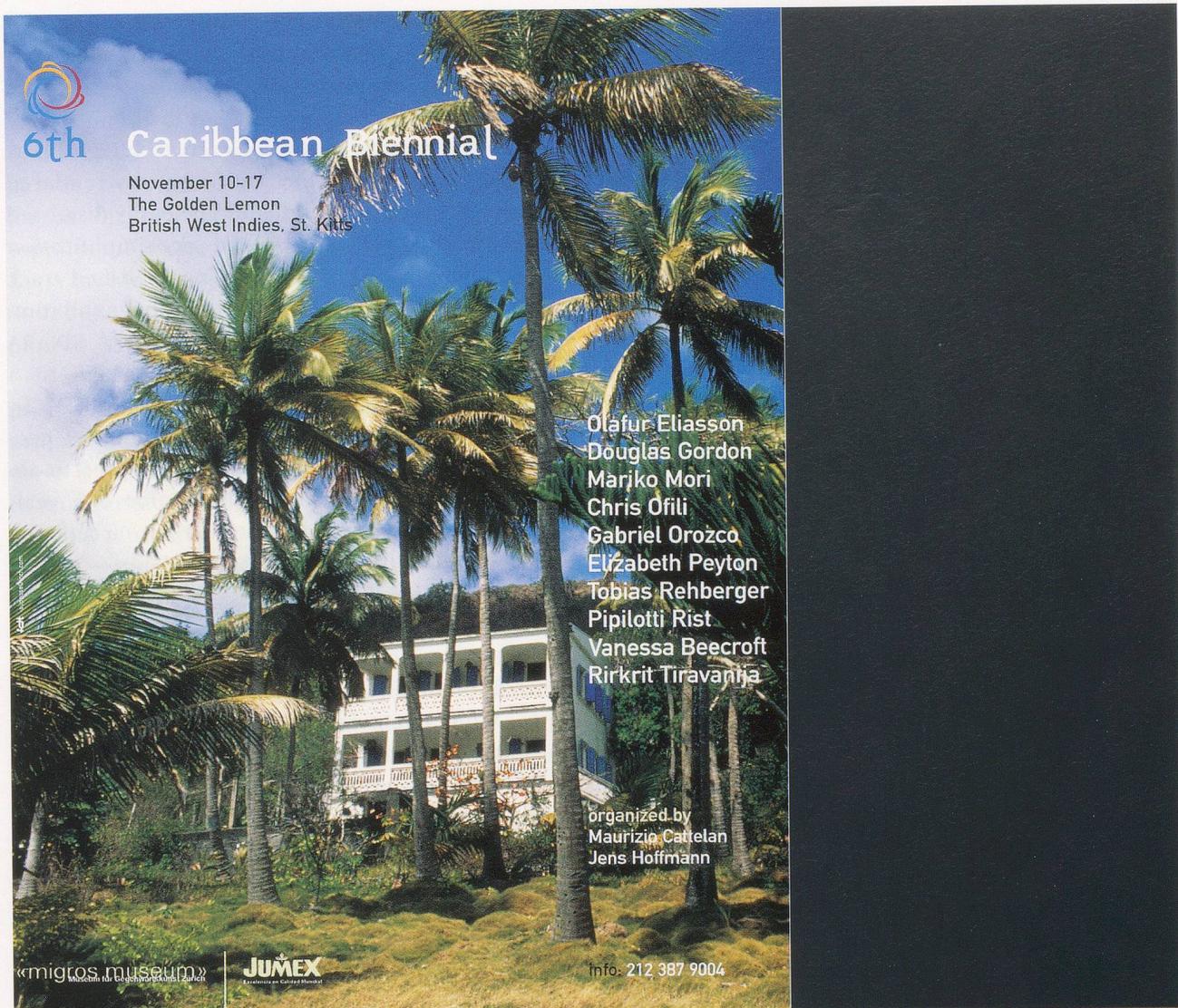
There are two positions that one can take when considering the reception of the slippery work (and equally hard to grasp persona) of Maurizio Cattelan. The first and most generous of these calls Cattelan a clown, whose carefully orchestrated self-effacement and oft-excessive humor offers a melancholic reflection on a sick society. Acutely narrativized both in terms of art-historical tradition and cultural specificity, this account sandwiches the artist between the neo-avant-garde pranks of Piero Manzoni and the

ALISON M. GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

tragicomic figures of Italian cinema, Federico Fellini and Roberto Benigni. In this reading, court-jester buffoonery is an excusable form of provocation because it can offer “an inverted and ironic mirror for contemporary culture.”²⁾

A second, less-forgiving account offers a portrait of Cattelan as a pure cynic whose opportunistic provocations cruelly transform the art world into the butt of his artistic gestures. This position also has a long tradition in postwar art criticism concerned with historical “legitimacy”—uniting under one lineage the fraudulence of Yves Klein’s claim to have invented the monochrome, Martin Kippenberger’s belligerent and drunken follies, and the art world’s

MAURIZIO CATTELAN & JENS HOFFMANN, 6TH CARIBBEAN BIENNIAL, 10–17 November, 1999, poster, and photographs /



Plakat und Photos der 6. Karibischen Biennale. (PHOTOS: ELIZABETH PEYTON & VANESSA BEECROFT)

favorite iceman, Jeff Koons. United by accusations of a-criticality, lack of political engagement, and anti-humanism, this cast of characters all too effectively disturbs claims to any notion of truth in artistic practice.

Chronicling an artist's reception can reveal more about his or her sensibility than a straight reading or interpretation of a given work. In the case of Cattelan, these two poles of reception have played themselves out in the literature about his recent project, the Sixth Caribbean Biennial. From November 10 through November 17, 1999, Cattelan, in collaboration with independent curator Jens Hoffmann, invited ten diverse and high profile artists from the international circuit to St. Kitts Island in the British West Indies for a free vacation.

All of the rules of the game were duly followed: Press releases were distributed; full-page color advertisements were placed in all the right periodicals; invitations were sent; reservations booked; limousines reserved; and rumors generated grist for the mill. Total status quo. The only unpredictable element was the weather. Hurricane Lenny kept this motley crew on the island several days longer than planned, adding an element of chance to the mix.

As must have been expected by the organizers, a delegation of critics arrived from *Artforum* and *Frieze* to cover the affair. Jenny Liu offered her scathing report in the pages of *Frieze*, weaving together the figures of clown and cynic in her account of Cattelan with pure rhetorical vitriol. The absence of exhibited art, or any public discourse from the artists, provoked Liu to attack. She writes,

There's something so sad about so cynical and ambivalent a gesture as the Caribbean Biennial: one would think that a critique of one's own practices would be ethical, even idealistic. Here the humor was both a performance of aggression and a weapon of despair, another cheerless rehearsal of irony and parody.³⁾

Where is the institutional critique, they wondered? The main motivation for the Caribbean Biennial was to provide the artists with a paid vacation. Period. That fact was never hidden from the public, but openly promulgated.⁴⁾ The only possible "critical" statement was a purposefully obvious and thinly veiled pretext for the show. It pointed to the

banality of phenomena that have been thoroughly dissected: the over-saturation of international art calendars with biennial and triennial exhibitions (over forty at last count).

In one way, such accusations are an integral part of the Cattelan plan: They are frequently rendered and totally anticipated and could be easily dismissed by dwelling upon the naïveté and over-simplification behind them. Consider Cattelan's established track record of "escapism" from the traditional exhibition space. A few examples: UNA DOMENICA A RIVARA (1992), knotted bed sheets were hung out of a gallery window; OBLOMOV FOUNDATION (1992), Cattelan collected \$10,000 from one hundred people to be given to an artist who would agree to abstain from exhibiting his/her work for one year, when the selected recipients refused to accept the grant, Cattelan took the money and ran—to New York; LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (1993), selling his exhibition space at the Venice Biennale to an ad agency. How could anyone expect a "straightforward" biennial or some version of institutional critique? What values (criticality, legitimacy) underlie Liu's disappointment and disgust?

Despite the venom of Liu's words, her review might accidentally offer another way into breaking down this dismissive dichotomy of clown/cynic that runs through Cattelan's reception. Instead of a "hostile takeover of the art world within" as Liu suggests a few lines earlier, her review concedes that Cattelan sets up his biennial as a "framing device." Creating a semi-private mise-en-scène of the art world's players and structures, the organization of this event might be considered a form of fieldwork. Following the logic of a sociologist, Cattelan creates and applies such institutional or situational frames (in this case, a biennial) to observe and subsequently display the microcosm of the art world.

From the Caribbean Biennial to his giant headed Picasso-as-theme-park-mascot at the entrance of the MoMA and his unrealized, fake neo-Nazi rally in Sonsbeek, Germany, Cattelan's many provocative art-as-event works may be seen as the artistic inheritors of the pioneering sociologist Erving Goffman. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman developed an extended metaphor, likening theatri-

cal performance to the playing out of social roles in quotidian structures and activities. In conversation, the artist has esteemed one of the most salient socio-logical points of the Caribbean Biennial: each artist never “broke character,” even if they were thousands of miles from any gallery. This fascination for behavior as dictated by social structure and context supplies the primary source for Cattelan’s enterprise. Everyday life itself becomes the real *agent provocateur*.

Yet there is one main difference between what motivates Goffman’s and Cattelan’s “sociological” fieldwork. Cattelan has stated, “I’m always borrowing pieces—crumbs really—of everyday reality.” Critics can not locate critique in Cattelan’s practice because there is no search for truth or claims for legitimacy that underlie his actions. If Cattelan’s work is understood as a framing of the “crumbs” of everyday reality—the relentless reinforcement of the theatrical roles assigned to him and the actors who surround him—any type of judgment is absent from his socio-logical set-ups. Like Kippenberger, Klein, and Koons before him, Cattelan disavows the role of the artist as guardian of the Enlightenment ideals of moral rationality, historical consciousness, and truth. Instead, his *sociology-sans-truth* sets into motion a much more disruptive scenario. In lieu of a superficial rehearsal of institutional critique, where prescriptive and ultimately stable interpretations of the world are given, Cattelan points towards the flux of values that motivate the everyday performance of the self.

1) Interview with Nancy Spector, in: Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, *Maurizio Cattelan* (London: Phaidon Press Limited, 2000), pp. 9, 17.

2) Ibid., p. 17.

3) Jenny Liu, “Trouble in Paradise” in: *Frieze* (London), No. 51 (March/April 2000), pp. 52–53.

4) Cattelan readily admits that the biennial was conceived as a paid vacation in interviews with Nancy Spector (op. cit.), and Massimiliano Gioni with Jens Hoffmann, “Blown Away—Blown to Pieces” in: *Material*, No. 2 (Zurich: Migros Museum, 1999). Yet in a recent e-mail to the author in regard to Liu’s statements, he admits that it was “everything and nothing, in a way. Jenny Liu was right, too (and she wasn’t right at all!), it was non-ethical, not idealistic; it was aggression and irony and despair and parody. And it was a paid vacation.”

MAURIZIO CATTELAN, SPERMINI / LITTLE SPERMS, 1997,
latex, paint, 500 parts, 4 x 5 $\frac{7}{8}$ x 4" each; installation at Massimo
Minini Gallery, Brescia, Italy / KLEINE SPERMIEN, Latex, Farbe,
500 Elemente zu 10 x 15 x 10 cm.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



Eine Soziologie ohne Wahrheit

ALISON M. GINGERAS

... die Wahrheit ist nicht irgendwo ausserhalb. Sie ist genau der Augenblick, wo man etwas als sein Eigenes einfordert. Dies ist meine Wahrheit; das ist deine. Und wenn wir andere Materialien verwenden, so wirst du immer noch Gelegenheit haben zu beobachten, wie ich arbeite, und ich werde Gelegenheit haben mehr über andere Menschen zu erfahren.

Komödianten verzerren die Realität und machen sich über sie lustig, ich dagegen halte die Realität für weitaus provokativer als meine Kunst.

– Maurizio Cattelan¹⁾

Wenn es um die Rezeption des sich unserem Zugriff gern entziehenden Werks von Maurizio Cattelan (und seine nicht minder schwer fassbare Persönlichkeit) geht, gibt es zwei mögliche Haltungen. Die erste, grosszügigere nennt Cattelan einen Clown, dessen sorgfältig inszenierte Bescheidenheit und oft ausgelassener Humor uns das melancholische Spiegelbild einer kranken Gesellschaft vorhalte. Diese Auffassung presst den Künstler kunsthistorisch und kulturell in ein traditionelles Handlungsschema und klemmt ihn quasi ein zwischen den neo-avantgardistischen Klauen eines Piero Manzoni auf der einen

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

und den tragikomischen Gestalten des italienischen Films eines Federico Fellini oder Roberto Benigni auf der andern Seite. In dieser Interpretation sind die Spässe des Hofnarren eine erlaubte Form der Provokation, weil sie «der zeitgenössischen Kultur einen ironischen Zerrspiegel vorzuhalten vermögen».²⁾

Eine zweite, weniger freundliche Auffassung zeichnet von Cattelan das Porträt eines reinen Zynikers, der durch die opportunistische Provokation seiner künstlerischen Aktionen die Kunstszenе erbarungslos verspottet. Auch dieser Standpunkt hat eine lange Tradition in der Nachkriegs-Kunstkritik, die sich am liebsten mit historischer «Legitimität» beschäftigte und dabei Yves Kleins Behauptung, die Monochromie erfunden zu haben, Martin Kippenbergers aggressive und besoffene Verrücktheiten



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65 (including ROY LICHTENSTEIN'S INTERIOR WITH MOBILE, 1992),
The Museum of Modern Art, New York / OHNE TITEL. (PHOTO WITH PERMISSION OF THE ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN; M. GUILLEN)

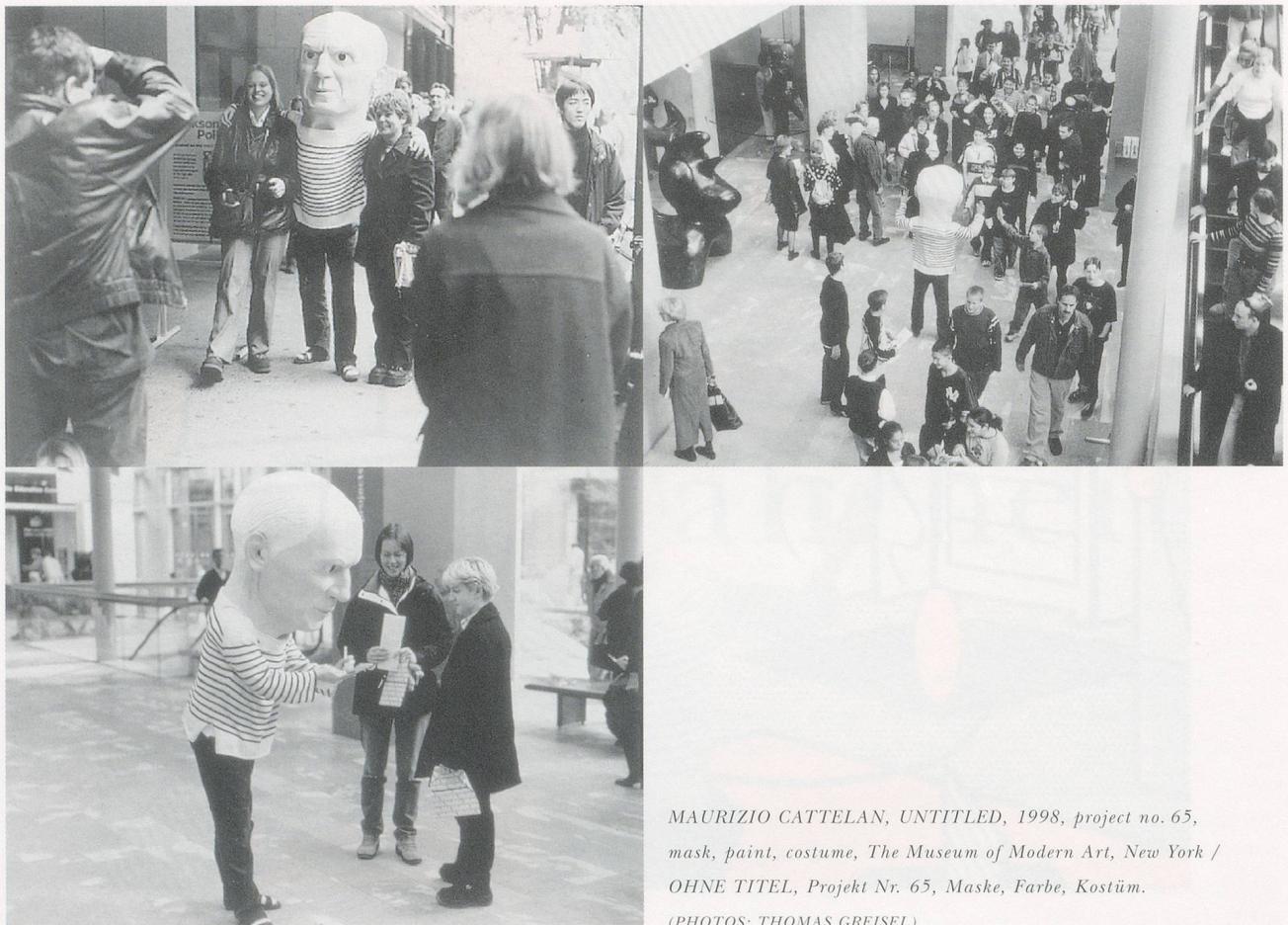
und Jeff Koons, den beliebtesten Eisverkäufer der Welt, gleichermassen tadelte. Allesamt wurden sie ihrer unkritischen Haltung, ihres fehlenden politischen Engagements und ihrer antihumanistischen Einstellung wegen angeprangert und enttäuschten nur allzu wirksam jede Forderung nach einem Wahrheitsbegriff in der künstlerischen Praxis.

Verfolgt man die Rezeption eines Künstlers, kann dies unter Umständen mehr über seine spezifische Sensibilität zutage fördern als die direkte Betrachtung und Interpretation eines seiner Werke. In der Literatur zu einem seiner jüngsten Projekte, der «6. Karibischen Biennale», werden die beiden genannten Extreme der Rezeption deutlich. Vom 10. bis 17. November 1999 lud Cattelan in Zusammenarbeit mit dem freien Kurator Jens Hoffmann zehn

bekannte und erfolgreiche Künstler aus der internationalen Szene zu Gratisferien auf die Insel St. Kitts in Britisch-Westindien ein.

Alle Regeln des Spiels wurden peinlich eingehalten: Pressetexte wurden in Umlauf gebracht; in allen wichtigen Zeitschriften ganzseitige Farbinserate geschaltet; Einladungen verschickt; Limousinen gebucht; ein paar Gerüchte trugen das ihrige bei. Alles wie gehabt. Nur das Wetter war nicht berechenbar. Der Hurrikan Lenny brachte den Zufall ins Spiel, indem er die bunt zusammengewürfelte Gruppe ein paar Tage länger als geplant auf der Insel festhielt.

Wie von den Organisatoren vorgesehen, traf auch eine Delegation von Kritikern von *Artforum* und *Frieze* ein um über das Ereignis zu berichten. Jenny Liu gab in *Frieze* einen vernichtenden Kommentar ab, in wel-



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65,
mask, paint, costume, The Museum of Modern Art, New York /
OHNE TITEL, Projekt Nr. 65, Maske, Farbe, Kostüm.
(PHOTOS: THOMAS GREISEL)

chem sie Cattelan mit gehässigen Worten als Clown und Zyniker in einem charakterisierte. Das Fehlen jeglicher Ausstellung von Werken und jeder öffentlichen Diskussion unter den Künstlern hatte die Attacke provoziert. Liu schreibt:

Eine derart zynische und zwiespältige Aktion wie die Karibische Biennale ist nur deprimierend: Man sollte meinen, dass eine Kritik der eigenen Praxis ethische, ja idealistische Qualität hätte. Aber diese Art von Humor war aggressive Performance und Verzweiflungstat in einem, nichts als eine weitere triste Übung in Ironie und Parodie.³⁾

Wo die institutionelle Kritik bleibe, möchte man sich fragen. Der Hauptbeweggrund für die Karibische Biennale war, den Künstlern bezahlte Ferien zu verschaffen. Punkt. Diese Tatsache wurde nie beschönigt, sondern offen zugegeben.⁴⁾ Die einzige halbwegs «kritische» Äusserung war offensichtlich

ein nur schlecht verhüllter Vorwand für die ganze Veranstaltung. Sie verwies auf ein banales und bereits mehr als gründlich seziertes Phänomen: die Übersättigung der internationalen Kunstagenda mit Biennalen und Triennalen (laut letzter Zählung über 40).

Einerseits sind solche Vorwürfe integraler Bestandteil von Cattelans Plan: Sie werden häufig erhoben, sind voll einkalkuliert und lassen sich leicht entkräften, sobald man ihrer Naivität und unzulässigen Vereinfachung etwas auf den Zahn fühlt. Man vergegenwärtige sich nur einmal Cattelans rekordverdächtige Liste seiner «Fluchten» aus traditionellen Ausstellungsräumen. Einige wenige Beispiele: UNA DOMENICA A RIVARA (Ein Sonntag in Rivara, 1992), da wurden aneinander geknüpfte Bettlaken aus einem Galeriefenster gehängt; OBLOMOV FOUND-

TION (Oblomow-Stiftung, 1992): Cattelan sammelt von hundert Leuten 10 000 Dollar, die einem Künstler zukommen sollen, der dafür freiwillig für die Dauer eines Jahres auf die Ausstellung seiner Werke verzichten würde, und als die ausgewählten Empfänger die Spende ablehnen, nimmt Cattelan das Geld selbst und flieht – nach New York; LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (Arbeiten ist ein hässlicher Beruf, 1993): Der Künstler vermietet seinen Ausstellungsraum an der Biennale in Venedig an eine Werbeagentur. Wie konnte nur irgendwer ernsthaft eine «regelkonforme» Biennale erwarten oder eine Form institutioneller Kritik? Welche Werte (kritische Grenzen, Legitimität) liegen denn Lius Enttäuschung und Ablehnung zugrunde?

Trotz seines vernichtenden Urteils könnte Lius Artikel uns dabei helfen, das ewige Gegensatzpaar Clown/Zyniker, das die Rezeption Cattelans bestimmt, endlich zu überwinden. Statt einer «feindlichen Übernahme der Kunstszene von innen», wie Liu einige Zeilen vorher andeutete, gesteht ihr Text zu, dass Cattelan seine Biennale als strukturiertes Instrument einsetzt. Insofern als Exponenten und Strukturen der Kunstszene dabei halb privat inszeniert werden, könnte man das Ganze als eine Art Feldstudie betrachten. Wie ein Soziologe schafft und verwendet Cattelan jeweils einen institutionellen oder situationsbedingten Rahmen (in diesem Fall eine Biennale) zu dem Zweck, den Mikrokosmos der Kunstwelt zu beobachten und uns vorzuführen.

Von der Karibischen Biennale bis zu seinem riesenköpfigen Picasso als Themenpark-Maskottchen am Eingang des MoMA oder seinem nicht realisierten, falschen Neonazi-Treffen in Sonsbeek, Niederlande, kann man Cattelans zahllose, provokative Kunst-als-Event-Arbeiten in künstlerischer Nachfolge des soziologischen Pioniers Erving Goffman verstehen. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)⁵⁾ entwickelte Goffman eine erweiterte Metapher, in der er das Theaterspielen mit dem Spielen sozialer Rollen im Alltag verglich. Im Gespräch nannte der Künstler als einen der entscheidenden soziologischen Faktoren der Karibischen Biennale, dass kein Künstler je «aus der Rolle fiel», obwohl sie alle tausende von Meilen von jeder Galerie entfernt waren.

Dieses Interesse für das durch soziale Strukturen und den Kontext diktierte Verhalten bildet die Hauptquelle für Cattelans Arbeit. Das Alltagsleben selbst wird zum eigentlichen *agent provocateur*.

Dennoch gibt es eine entscheidende Differenz der Motivation zwischen Goffmans und Cattelans «soziologischer» Feldarbeit. Cattelan sagt: «Ich entlehne laufend Elemente – eigentlich nur Brosamen – aus der Alltagswirklichkeit.» Den Kritikern entgeht das Kritische von Cattelans Vorgehensweise, weil seinen Aktionen weder die Suche nach Wahrheit noch eine Behauptung von Legitimität zugrunde liegt. Betrachtet man Cattelans Arbeiten aber als Rahmen für die Brosamen aus der Alltagsrealität – das rückhaltlose Festhalten an den ihm und seinen Mitzuschauern zugeschriebenen Rollen –, so fehlt seinen soziologischen Inszenierungen jegliches urteilende Element. Wie schon Kippenberger, Klein und Koons vor ihm entsagt Cattelan der Rolle des Künstlers als Hüter der Aufklärung und ihrer Ideale – ethische Rationalität, historisches Bewusstsein und Wahrheit. Stattdessen ergibt seine Soziologie ohne Wahrheit ein viel brüchigeres Szenario. Anstelle einer oberflächlichen Übung in institutioneller Kritik mit vorgefassten und fixen Interpretationen der Welt verweist Cattelan auf das Fließende der Werte, welche die alltägliche Selbstinszenierung steuern.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Interview mit Nancy Spector in: Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, *Maurizio Cattelan*, Phaidon Press, London 2000, S. 9, 17.

2) Ebenda, S. 17.

3) Jenny Liu, «Trouble in Paradise», in: *Frieze* (London), No. 51, März/April 2000, S. 52–53.

4) Cattelan gesteht bereitwillig ein, dass die Idee der Biennale in bezahlten Ferien für die Teilnehmenden bestand. Vgl. dazu das vorgängig zitierte Interview mit Nancy Spector sowie jenes mit Jens Hoffmann und Massimiliano Gioni, «Blown Away – Blown to Pieces», in: *Material*, Nr. 2, Migros Museum, Zürich 1999. Aber in einer neueren E-Mail-Mitteilung an die Autorin im Zusammenhang mit Lius Aussagen gibt er auch zu, dass es «alles und nichts» gewesen sei und dass «Jenny Liu in gewisser Weise auch Recht habe (und überhaupt nicht Recht habe!), es war nicht ethisch, nicht idealistisch; es war Aggressivität und Ironie, Verzweiflung und Parodie. Und es waren bezahlte Ferien.»

5) Deutsch unter dem Titel *Wir alle spielen Theater: Selbstdarstellung im Alltag* bei Piper, München, erschienen.

MAURIZIO CATTELAN, NOVECENTO, 1997, stuffed horse, leather saddletry, rope, pulley, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 79 x 106 x 27 / ausgestopftes Pferd, Sattel und Zauzezug, Strick, Flaschenzug, 200 x 270 x 69 cm.
(PHOTO: PELLION)

