

Omar Calabrese

È più o meno dall'inizio del secolo, col concetto di « ready made » di Marcel Duchamp, che esiste una direzione sperimentale dell'arte orientata a valorizzare gli oggetti della cultura industriale di massa in quanto oggetti d'arte. Il meccanismo, in generale, funziona così: esistono « cose » e « merci » che la società industriale contemporanea qualifica con certi significati, che in parte seguono la loro funzione, e in parte un simbolismo aggiunto e dipendente paradossalmente da una insensatezza sociale; ebbene, l'artista, una volta dinanzi a simili oggetti, può permettersi un lusso straordinario, cioè quello di bloccare i significati aggiunti proponendone di nuovi al loro posto, e quello infine di disorientare persino i significati funzionali. Il risultato finale consiste in una profonda ironia creatrice, nell'esaltazione della soggettività estetica dell'autore e in una critica corrosiva alla società vigente. Questo è lo *Scolabottiglie* di Duchamp, o la sua *Ruota di bicicletta*, o ancor più la *Fontana fatta con un orinatoio*.

Fin qui, come dicevo, siamo nella genericità. I gesti dei dadaisti con gli *objets trouvés* infatti hanno avuto mille implicazioni diverse, e più sottili, nel corso del nostro secolo. Per esempio: già i dadaisti con lo stesso Duchamp, con Kurt Schwitters, Kurt Stenvers, Man Ray hanno approfondito il gioco sull'insignificanza del parco dei nostri artefatti industriali giocando talora soprattutto sugli *scarti* delle produzioni in grandi serie, quando non addirittura sulla loro marcescenza. Il gesto estetico diveniva così sempre più indipendente dall'idea classica di « bello ». Anzi, ritornava a una visione artistica che metteva in valore l'*animus* o il *furor* dell'artista, ma non il contenuto rappresentato. Tutto ciò risiede nella concezione di una poetica soggettiva tardoromantica, come lo sono state quelle di Victor Hugo in letteratura o di Karl Rosenkranz in filosofia: un'« estetica del brutto ».

Nel dopoguerra è stata soprattutto la Pop Art a riprendere in mano l'estetizzazione dell'oggetto industriale, soprattutto con artisti come Rauschenberg e Oldenburg, che lavoravano non tanto sulla sovrapproduzione industriale, quanto sul fatto che essa ci consegna reperti che non esauriscono la loro funzione nella vita quotidiana, ma allestiscono un paesaggio immaginario imponente per l'uomo contemporaneo, e responsabile dei suoi gusti. In Europa, intanto, gli oggetti trovati, ma soprattutto quelli rifiutati dopo il loro consumo, entrano in modo più violento a far parte dell'immaginazione dell'artista. Arman, ad esempio, comprime blocchi di spazzatura dentro contenitori trasparenti di plexiglas o vetro. Fa spettacolo dei rifiuti, trattenendone la forma ed eliminando il significato di altre loro componenti, come l'odore e la decomposizione. Parallelamente, l'Arte Povera si adopera per il recupero di materiali amorfi e di scarto, come la lana di vetro, la stoffa, il tubo Innocenti, lo specchio, il gesso, il fil di ferro, il legno bruciato.

Recentemente, soprattutto in Europa, l'oggetto di scarto è al centro di nuove poetiche. Mi viene in mente una mostra vista al Centre Pompidou qualche anno fa, dedicata a *L'art des déchets*, o le operazioni di giovani artisti inglesi, che addirittura allestiscono i loro studi nei pressi di inceneritori o nei sotterranei della metropolitana in periferia di Londra, o le esposizioni « segrete » di altrettanto giovani artisti parigini, tenute nei meandri del métro con opere costruite con ciò che vi viene perduto. Bertin appartiene a queste schiere. Che presentano rispetto al passato che ho descritto sopra almeno un paio di novità. Innanzitutto, non c'è nessuna esaltazione (anche all'inverso) della civiltà industriale, che i dadaisti vedevano in modo paradossale e i pop-artisti quasi benevolo. Qui si sottolinea il senso del « rifiuto » metropolitano. I materiali di Bertin, per esempio, non sono soltanto *trovati* nelle discariche, ma segnalano di provenirne. Hanno un senso di marciume e decomposizione. Sono come i draghi descritti da Ulisse Aldrovandi attorno alla metà del Seicento nel trattatello *De draconibus*: la loro stranezza proviene dal fatto che nascono nei nidi delle aquile dalla sommatoria dei resti putrefatti dei tanti animali diversi catturati dai rapaci, e lasciati lì come avanzi.

In secondo luogo, mi pare che si esalti nelle sculture di Bertin, come negli altri che ho citato, proprio un senso di attrattivo disgusto per la fine della merce e per la sua decomposizione finale. Il gesto dell'artista diventa un gesto « sacro » e « pietoso » insieme. Sacro perché tocca i rifiuti dà loro dignità. Pietoso perché c'è un senso missionario nella ricerca di oggetti nei raccoglitori di rifiuti urbani che equivale a quello antico della cura ai lebbrosi o agli appestati. Se si dovessero cercare delle parentele contemporanee, e non più nella storia dell'arte contemporanea, per le opere di Bertin, direi allora che esse vivono dello spirito congiunto da un lato del marginalismo giovanile, tipico di tanti ambienti metropolitani da New York a Londra, da Parigi a Berlino, e dall'altro di una trasformazione meno ideologica e più estetica del fenomeno *punk*.

Un'ultima aggiunta mi permetto di fare in coda a questa introduzione. Che Bertin aggiunge qualcosa di molto originale alla sua arte dei rifiuti. Al senso *maudit* dell'oggetto trovato, perché vi contrappone un connotato gioioso. Infatti: mentre da una parte i « resti » conservano il loro aspetto di origine, dall'altra però si assemblano in forme figurative nuove e ingenuie (pesci, persone, galline, mucche...). E così l'oscenità della provenienza del materiale diventa anche colore e divertimento: il che, altri fautori dell'arte di spazzatura non hanno mai fatto.

Around the beginning of this century an experimental form of art directed towards the exploitation of mass-produced industrial products as artistic objects, and first evident in Marcel Duchamp's concept of « ready made », came into being. The reasoning behind this art form generally runs in the following way: there are « things » and « goods » which contemporary industrial society endows with certain meanings. These depend in part on their actual function and in part on the added symbolism awarded them by, paradoxically, social foolishness. Now the artist, when faced with objects of this type, finds himself in the luxurious position of being able to block the onset of these additional meanings, by proposing new ones to take their place, thereby distorting even their functional significance. The final result is a profoundly creative irony, the exaltation of the aesthetic subjectivity of the artist, and a biting criticism of contemporary society. This is evident in Duchamp's *Bottle Rack*, *Bicycle Wheel*, and, even more clearly, in his *Fountain*, constructed with a public convenience.

The points made so far deal, as I have said, with general aspects of this phenomenon. Work by the Dadaist movement, with its « *objets trouvés* », had, in fact, many different implications — often more subtle than given to suggest above — during the course of this century. For example, the Dadaists together with Duchamp, Kurt Schwitters, Kurt Stenvers and Man Ray, made play of the lack of meaning of the materials our industrial products are made, sometimes through playing with the waste materials of these products, and sometimes even going so far as to work on the rotting features they present. In this way, the aesthetic sign moved increasingly further away from the classical concept of « beauty ». In fact, it re-adopted the artistic idea which emphasized the animus or furor of the artist himself, leaving the content expressed to one side. All this is present in the late Romantic notion of a subjective poetics, evident in the work of Victor Hugo in the literary field, and Karl Rosenkranz in that of philosophy: an « *aesthetics of the ugly* ».

In the post-War period, this concern to endow industrial products with aesthetic properties was continued above all in the work of artists of the Pop Art movement. This is particularly clear in pieces by Rauschenberg and Oldenburg who worked not so much with the idea of over-production as with that of the latter providing us with objects which do not exhaust their function in everyday life, but which decorate contemporary man's imaginary world, and are responsible for his tastes.

In the meantime, in Europe, objects which had been found or picked transparent up, and especially those which had been thrown away after use, began to form part of the artist's imaginary world, albeit in a more violent way. For example, Arman squeezed blocks of rubbish into transparent containers made of fibre-glass and glass. He turned rubbish into a kind of show, by blocking it into a shape and eliminating any of its other components, such as its smell or its gradual disintegration. In the same period, the so-called Poor Art movement endeavoured to make use of amorphous and waste materials, like fibreglass, fabrics, Innocenti tubes, mirrors, chalk, wire, and burnt wood.

Recently, a new poetics has been forming around the concept of the refuse article, particularly in Europe. I remember an exhibition at the Centre Pompidou a few years ago, called *L'art des Déchets*, which showed the work of young British artists who set up their studios in the London suburbs, near incinerators and in the depths of the Underground, as well as that of their young Parisian colleagues who held similar « secret » shows in the deep mazes of the Métro, their work constructed from bits and pieces picked up there.

Bertin belongs to this group. A group which has, however, introduced at least two innovations with respect to the general picture outlined above. Firstly, there is no sense of the celebration of industrial culture (in fact, the reverse), which the Dadaists pictured as paradoxical and the Pop Artists as more or less benevolent. This group underlines a sense of urban « refuse ». The materials which Bertin uses, for example, have not only been « found » in the rubbish dumps, but show clear signs of having come from there. They are in a state of decay and decomposition. They can be compared to the dragons described by Ulisse Aldrovandi around the middle of the seventeenth century in his short essay *De Draconibus*: the strangeness of these beasts originates in the fact that they are born in eagles' nests from the mixture of putrid remains of all the different animals captured by these birds of prey, and deposited there as left-overs.

The second point to which I would like to draw attention is the strong sense present in the work by Bertin and the other artists mentioned above of disgusted fascination for the ending processes these objects manifest in their final stages of decay. The sign created by the artist is both « sacred » and « compassionate ». Sacred because through working with refuse he gives it a certain dignity. Compassionate because in the search for objects in urban dumps, there emerges a sense of the missionary similar to that apparent in the care accorded to the lepers and plague-stricken communities of ancient times.

If asked to find links between Bertin's work and contemporary society, rather than with contemporary art history, I would say that, on the one hand, his pieces reflect the juvenile sense of alienation which is typical of many urban centres — from New York to London and Paris to Berlin — and, on the other, of a less ideological and more aesthetic transformation of the « punk » phenomenon.

One last point which I would like to add as a footnote to this introduction: that Bertin adds a very original touch to his particular brand of refuse art. To the *maudit* sense, that is, of these used objects, through the contrast of a note of merriment. In fact, although, on the one hand, these « left-overs » maintain their appearance, on the other, they are assembled into new and ingenious figurative forms (fish, people, hens, cows...). Thus it is that the vulgar origins of these materials gain an added dimension of colour and entertainment, and this is an element which other promoters of rubbish art have never inserted into their work.