

Sites of Action and Reflection

Michelangelo Pistolettos „Oggetti in meno“ und die Rekonfiguration des Ateliers als Diskursraum

Dr. des. Sabine Weingartner
Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Akademie der Bildenden Künste München
weingartner@adbk.mhn.de

Michelangelo Pistolettos „Oggetti in meno“ und die Rekonfiguration des Ateliers als Diskursraum

Sabine Weingartner

„Der Niedergang des Ateliers war nicht unvermeidbar, sondern die logische Konsequenz aus der Tatsache, dass die Maschine sowohl Produktionsform als auch Sinnbild des ästhetischen Wandels wurde“, konstatiert die Kunsthistorikerin Caroline A. Jones in ihrer Untersuchung des amerikanischen Ateliers im Spannungsfeld von Industrie- und Konsumkultur der 1960er Jahre (Jones 1996, 362, Übers. S. W.). Jones verwendet die Maschinenmetapher in einer doppelten Bedeutung und strukturiert ihre Analyse entlang zweier Achsen: der ikonischen, die die bildliche oder figürliche Repräsentation des Technologischen umfasst, und der performativen, die den Modus der Produktion betrifft. Letztere imitierte oder reproduzierte entweder einen industriellen Prozess und/oder beinhaltet eine Selbstdarstellung des Kunstschaffenden als Arbeiter oder Führungskraft. Diese Doppelperspektive erlaubt es, die inhaltliche Neukonfiguration des Ateliers im Kontext serieller und industrieller Verfahren nachzuzeichnen und dessen zentrale Rolle bei der Abkehr der Künstler:innen der 1960er von den für den Abstrakten Expressionismus geltenden Kriterien wie Intentionalität und Selbstausdruck zu analysieren – Kriterien, die zugleich eine spezifische Konfiguration des Ateliers mit sich brachten.

So war das Atelier in der unmittelbaren Nachkriegszeit als privater, abgeschirmter Raum konzipiert, der der Künstlerin oder dem Künstler die künstlerische Autorität sicherte: Es war in der medialen Verbreitung zwar sichtbar, blieb jedoch für Außenstehende unzugänglich (Jones 1996, 20). Jones konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf den amerikanischen bzw. New Yorker Kontext, auf ein urbanes Umfeld und eine wirtschaftliche Ordnung, die durch Industrieka-

pitalismus und Konsumismus geprägt waren und die künstlerische Produktion sowohl ästhetisch als auch materiell prägten. Europäische Wechselwirkungen in diesem Prozess der Dekonstruktion des Ateliers werden hingegen nur am Rande erwähnt (z. B. Piero Manzoni, Joseph Beuys, Yves Klein und Daniel Buren), während ein vergleichbarer industriekapitalistischer Zusammenhang für Europa nicht hergestellt wird.

In Reaktion auf dieses Desiderat wird hier die Praxis des Turiner Künstlers Michelangelo Pistoletto untersucht, der ab den frühen 1960er Jahren Methoden der Rekonfiguration des Ateliers in seiner autorisierenden Funktion im Kontext einer technologisch sublimierten künstlerischen Produktion im Wechselspiel zwischen den USA und Europa erprobte und ab Mitte des Jahrzehnts vermehrt an dessen Dezentralisierung und Zerstreuung arbeitete. Ersteres zeigt sich in der Werkserie der *Quadri Specchianti* (Spiegelbilder) – großformatige, glänzend polierte Edelstahlplatten, auf die Pistoletto seine Bildmotive nach fotografischen Vorlagen mittels eines händischen Pausverfahrens aufbrachte. Letzteres, die Dezentralisierung des Ateliers, lässt sich anhand der Mitte des Jahrzehnts eingeführten Serie der *Oggetti in meno* (wörtlich: weniger Objekte) – voluminöse, schematisch vereinfachte Objekte und Bilder, die er überwiegend aus leicht verfügbaren Materialien wie Pappe, Sperrholz oder Kunststoff herstellte – nachvollziehen. Ästhetisch wie strategisch stellte Pistoletto damit das Werk und das Atelier stärker in einen diskursiven sowie sozialen Kontext. Im Folgenden wird untersucht, durch welche künstlerischen Mittel und Strategien Pistoletto von der Rolle der (sich selbst) reproduzierenden „Maschine im Atelier“ (Jones) abwich und

den Produktionsraum in funktionale Kontexte des Kunstsystems sowie in urbane soziale Gefüge (re-)integrierte. Diese Dynamik spiegelt sich in James Meyers Konzept des „functional site“ wider, der im Gegensatz zum „literal site“ (Kosuth 1991) nicht an einen physischen Ort gebunden ist, sondern als Prozess zwischen verschiedenen Kontexten und institutionellen Zugehörigkeiten operiert (Meyer 2000).

Die „Quadri Specchianti“ zwischen New York und Turin

Der industriekapitalistische Zusammenhang, in dem Pistoletto in den 1960er Jahren arbeitete, konzentrierte sich im Dreieck Turin-Mailand-Genua. Turin war insbesondere durch den Großkonzern Fiat geprägt. Auch wenn Industriestandorte in einem zunehmend global synchronisierten Wirtschaftssystem vergleichbare Strukturen aufweisen, nimmt Turin eine Sonderstellung ein, da sich hier die Fertigung bis Anfang der 1970er Jahre mitten in der Stadt befand. Dies hatte erhebliche soziale Folgen, etwa den massiven Zuzug von Arbeitskräften und die weitgehend planlose Ausdehnung der verstädterten Flächen (Bodenschatz 2007). Im Vergleich dazu setzte in New York

bereits Ende der 1950er Jahre die städtische Deindustrialisierung ein, wodurch in Lower Manhattan Raum für künstlerische Nutzungen entstand (Shkuda 2016). Knapper Wohnraum und fehlende Infrastruktur in Turin wirkten sich hingegen auch auf viele Künstler:innen aus, deren Lebens- und Arbeitsräume häufig prekär waren. Gilberto Zorio bezeichnete Turin deshalb als „la città con la cappa di piombo“, die Stadt mit der bleiernen Haube, und beklagte die schwierigen Bedingungen für Künstler:innen (Zorio/Bandini [1972] 2002, 103f.). Pistolettos Turiner Künstlerkollege Piero Gilardi konstatiert, dass in den späten 1950er Jahren in Turin ein soziales Gefüge entstand, das eng mit der wirtschaftlichen Entwicklung und der Konzentration großer Produktionsbetriebe verknüpft war. Dies führte zu einem standardisierten Lebensstil und zugleich zu ‚neuen‘ künstlerischen Ausdrucksformen, ähnlich wie in anderen Metropolen mit industrieller Prägung (Gilardi/Bandini [1972] 2002, 42). Pistolettos Werkserie der *Quadri Specchianti* zeichnet sich durch eine ästhetische Nähe zur Massenproduktion und eine seriell-maschinenartige Herstellungsweise aus, wie sie auch bei Andy Warhol oder Frank Stella zu finden ist. Für die Herstellung über-



| Abb. 1 | Michelangelo Pistoletto, A Reflected World. Ausstellungsansicht Walker Art Center, Minneapolis, 4. April bis 8. Mai 1966. Courtesy of the Walker Art Center, Minneapolis. Courtesy Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella. Ausst.kat. 2010, S. 202

trug Pistoletto durch ein Pausverfahren die vergrößerte Vorlage einer Schwarz-Weiß-Fotografie mittels Bleistifts und schwarzer Ölfarbe auf ein Seidenpapier, das er anschließend mit dem Motiv nach unten mit Lack auf der polierten Edelstahlplatte fixierte. Bei den kolorierten Motiven trug er die Farbe nach diesem Vorgang auf den Träger auf. Für die fotografischen Vorlagen, die meist im Atelier inszeniert wurden, arbeitete er mit verschiedenen Fotografen zusammen. Ab 1969 benutzte er für Editionen seiner Spiegelbilder auch das Siebdruckverfahren, ab 1972 dann ausschließlich, ebenso wie für seine Unikate (Penn 2010, 143–167).

Die auf den großformatigen Edelstahlplatten dargestellten Personen erscheinen nahezu lebensgroß, wodurch ein Effekt entsteht, der in zahlreichen Reproduktionen der Werke deutlich wird: Die Szenen auf den spiegelnden Oberflächen verschmelzen mit der realen Umgebung des Ausstellungsraums oder des Ateliers. Diesen Effekt belegen etwa die Ansichten von Pistolettos Einzelausstellung 1966 im Walker Art Center in Minneapolis, in denen sich die dargestellten Personen und Gruppen auf den Bildflächen kaum von den realen Ausstellungsbesucher:innen unterscheiden lassen. | Abb. 1 | Pistoletto zeigt auf den *Quadri Specchianti* eine Alltagswirklichkeit, die häufig dem Kulturbürgertum entstammt: absichtsvoll gekleidete Menschen, oft in Seiten- oder Rückenansicht, vertieft in entspannte Gespräche, an eine Wand oder ein Geländer gelehnt. Diese alltäglichen Motive, die Selbstbezüglichkeit des Kunstpublikums, der serielle Charakter der Werke, das handwerklich-reproduktive Verfahren sowie die industrielle Materialität des Edelstahls sind Aspekte, die erklären, warum Pistolettos Spiegelbilder im Umfeld der amerikanischen Pop Art in Galerie- und Museumsausstellungen diskutiert wurden.

Später äußerte Pistoletto gegenüber dem Kurator Germano Celant, dass er sich durch den raschen internationalen Erfolg der Spiegelbilder in eine bestimmte Ecke gedrängt sah (Pistoletto/Celant 1984). Der New Yorker Gallerist Leo Castelli habe ihn 1964 dazu angehalten, aufgrund der großen Nachfrage die

Produktion der Spiegelbilder anzukurbeln, in die USA zu emigrieren und sich der Gruppe der durch seine Galerie vertretenen Künstler:innen anzuschließen, um den Erfolg in den Staaten nicht zu gefährden. In Reaktion auf diese kulturelle Bevormundung und die faktische Kontrolle durch den Kunstmarkt habe er, zurück in Italien, die *Oggetti in meno* hergestellt. Dieses Narrativ des Bruchs suggeriert, Pistoletto habe mit den *Oggetti* bewusst einen Strategiewechsel vollzogen, um dem merkantilen und institutionellen Druck entgegenzuwirken. Tatsächlich arbeitete er jedoch weiterhin an der Serie der Spiegelbilder. Die *Oggetti* nutzte er vielmehr, um in Turin durch unterschiedliche Aktivierungen eine Atelierpraxis zu erproben, die über das adaptive Modell hinausging. Denn während die Spiegelbilder noch überwiegend als affirmative Adaptionen wirtschaftlicher und kapitalistischer Produktionsweisen verstanden werden können, formulieren die *Oggetti* eine deutlich kritischere Referenz auf die Konsumkultur.

„Oggetti in meno“

Pistoletto präsentierte die insgesamt 27-teilige Serie, die 1965/66 entstand, erstmals nicht in einer kommerziellen Galerie, sondern in wechselnden Konstellationen in seinem Turiner Atelier | Abb. 2–4 |, die aus verschiedenen Blickwinkeln fotografiert wurden (vgl. Ausst.kat. 1989; Farano 2010, 358; Chevrier 2010). Die schwarz-weißen Ansichten vermitteln einen Eindruck des Rezeptionserlebnisses in den niedrigen, kellerartigen Räumen der ehemaligen Setzerei mit kleinen Fenstern unter der Decke, die Pistoletto als Atelier nutzte. Die großen und massiv wirkenden Objekte mit einfacher geometrischer Formsprache erzeugen in den gedungenen Räumen ein Gefühl von Enge. Gleichzeitig fällt die sorgfältige Inszenierung der Werkgruppe auf: Die Objekte werden in unterschiedlichen Konstellationen in einem ansonsten aufgeräumten Setting präsentiert, ohne Hinweise auf das Arbeitsumfeld des Ateliers, etwa durch herumliegende Utensilien oder Verschmutzungen. Das Arrangement war teilweise so dicht, dass sich die Besucher:innen kaum oder nur mit größter Vorsicht



| Abb. 2–4 | Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965/66. Installationsansichten aus dem Künstleratelier, Turin, Januar 1966. Fotos: Paolo Bressano. Courtesy Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella. Ausst.kat. 2010, S. 52

zwischen den Objekten bewegen konnten. Einige *Oggetti* stehen wie Möbelstücke zur tatsächlichen Nutzung zur Verfügung, andere stimulieren dazu, ohne dass sie wirklich benutzbar wären.

Zu ersteren zählen *Struttura per parlare in piedi* (1965/66), ein freistehendes Eisengeländer mit je zwei Meter langen Seiten, auf denen man sich während des Gesprächs aufstützen kann, oder die Sitzgruppe *Piramide verde* (1965), für die vier handelsübliche Holzstühle und ein Tisch Verwendung fanden. Auf dem Tisch befindet sich eine kleine Pyramide, die im Sitzen betrachtet werden kann. Die Rezeption wird als ein soziales Ereignis choreographiert, für das die Kunst den entsprechenden Rahmen schafft. Zur zweiten Gruppe, die lediglich funktionale Anreize bietet, gehören einige *Oggetti*, die die Form von Designgegenständen oder traditionellen, religiösen sowie alltäglichen Dingen vereinfachend aufgreifen; so zum Beispiel *Sarcofago* | **Abb. 5** |, ein an reale Körpermaße angelehnter Sarkophag, *Casa a misura d'uomo* | **Abb. 6** |, ein zwei Meter hohes Haus oder eine voluminöse Rosenblüte (*Rosa bruciata*) mit einem Durchmesser von circa 140 cm. | **Abb. 7** | Diese Arbeiten bestehen aus günstigen und leicht verfügbaren bzw. leicht zu bearbeitenden Materialien: das Haus aus lackiertem Sperrholz, der Sarg aus einem Holzkorpus mit dunkler Zementbeschichtung, die mit Glitzerpartikeln versetzt ist, und die Rose mit ihren leicht verkohlten Blütenblättern aus rot besprühter Wellpappe. Neben diesen plastischen Arbeiten sind einige *Oggetti* als großformatige Wandbilder ausgeführt, die zeitgenössische Tendenzen der Malerei aufzugreifen und zugleich zu parodieren scheinen. Ein Beispiel hierfür ist das auf den ersten Blick beeindruckende Wandbild mit dreidimensional gestalteter Oberfläche, *Semisfere decorative* (Dekorative Halbkugeln). Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich diese Arbeit aber als Arrangement aus günstigem Dekomaterial: farbige oder silbern glänzende Kunststoff-Blisterquadrate mit linear angeordneten, konvexen Halbkugelformen, die an einem Rahmen befestigt sind. | **Abb. 8** | Das Werk lehnt sich ästhetisch an die (kinetische) Op-Art an, nimmt jedoch gleichzeitig durch die Wahl seiner

Materialien und seine Präsentation eine kritische Haltung dazu ein. Indem Pistoletto die scheinbare Dreidimensionalität durch triviale Materialien entzaubert, ironisiert er nicht nur die visuellen Effekte, sondern hinterfragt zugleich die ideologischen Prämissen der eurozentrisch fixierten und einem modernistischen Fortschrittsmodell folgenden Bewertung der Op-Art (Ausst.kat. 1983).

Etwas später überführte Pistoletto einige der *Oggetti* in performative Kontexte, so in der Gruppenausstellung *Con temp l'azione* (Ausst.kat. 1967) in den Turiner Galerien Christian Stein, Il Punto und Sperone. Am Eröffnungsabend wurde die *Sfera di giornali*, eine große Pappmachékugel, unter dem Titel *Scultura da passeggio* entlang einer Route gerollt, die die drei Galerien verband. Wenige Wochen später wiederholte Pistoletto die Aktion in Turin mit Maria Pioppi, während Ugo Nespolo das Geschehen mit einer Handkamera für seinen Film *Buongiorno Michelangelo* dokumentierte. | Abb. 9 | In der Eröffnungssequenz des Films sieht man Pistoletto in seinem Atelier: Er poliert eines seiner Spiegelbilder, rasiert sich davor und manövriert anschließend mit Pioppi die Kugel aus dem Atelier auf die Straße. Dort laden sie das Objekt auf einen Fiat Spider Cabriolet und fahren durch Turin. Die Kamera folgt der Kugel, die später durch Straßen und Arkaden gerollt wird, während Passanten mit ihr interagieren, spielen oder sie hochheben. Ein weiteres *Oggetto*, die *Rosa Bruciata*, wird an einem Seil aus der Christian Stein-Galerie herabgelassen und anschließend von Pistoletto und Pioppi durch die Stadt getragen, platziert und bewegt, bis sie schließlich in eine Straßenbahn geladen und zurück in die Galerie gebracht wird.

Die dynamische Kameraführung und der schnelle Schnitt erzeugen eine turbulente Atmosphäre, die durch experimentelle Popsongs von Dr. Strangely Strange, White Noise und Pete Brown & His Batttered Ornaments noch verstärkt wird. Die humorvollen Interaktionen mit Passanten und die bewusste Inkaufnahme einer möglichen Beschädigung der Objekte betonen deren Funktion als Akteure außerhalb von Kunstinstitutionen und auch außerhalb des



| Abb. 5–7 | Michelangelo Pistoletto, Sarcofago, 1966.

Holz, Zement, Glitzer, 154 × 200 × 76 cm.

Casa a misura d'uomo, 1965–66. Holz, Lack, 200 × 100 × 120 cm.

Rosa bruciata, 1965. Wellpappe und Sprayfarbe, 140 × 140 × 100 cm.

Courtesy Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella.

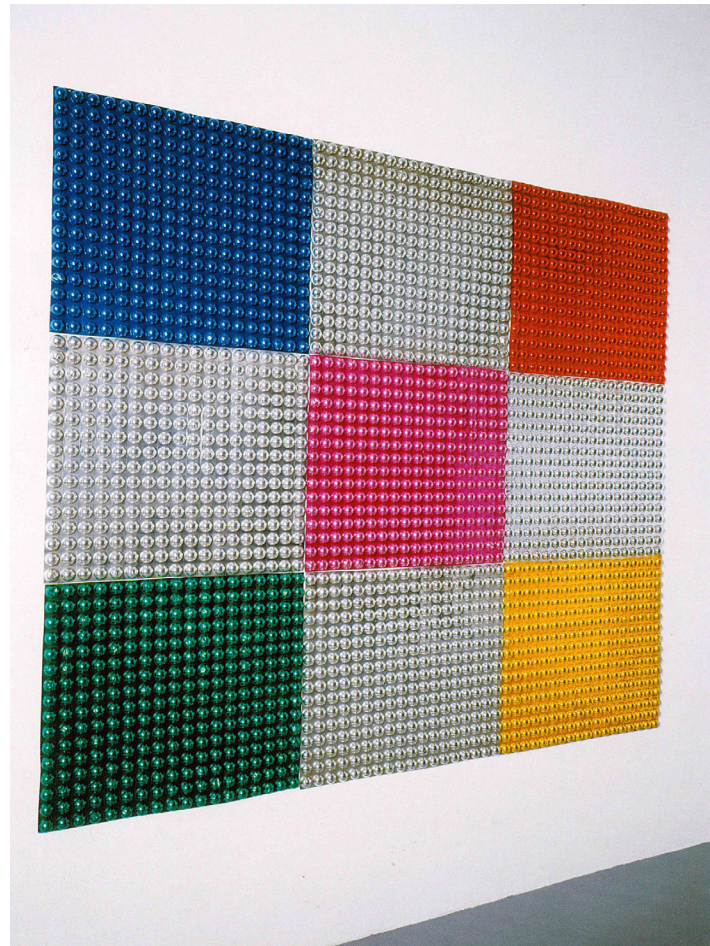
Ausst.kat. 2010, Taf. 94, 93, 76

schützenden Ateliers. Die Reise der Kunstwerke – vom *site of production* über die Straße zurück in die Galerie – verdeutlicht, wie Pistoletto verschiedene Räume miteinander verknüpft, wobei das Atelier als Ausgangspunkt dient, an dem sich Privatleben und künstlerische Produktion überlagern. Die urbane Umgebung wird zur sozialen Arena, in der die Kunstwerke mit dem öffentlichen Leben interagieren können, bis sie schließlich in der Galerie wieder in den Kunstbetrieb eingegliedert werden. Die beschriebene Dynamik lässt sich mit James Meyers Konzept des „functional site“ fassen als eine referenzielle Struktur, die nicht primär an einen physischen Ort gebunden ist (Meyer 2000, 24).

Der „functional site“ ist ein Prozess, eine Operation, die zwischen verschiedenen Orten und Kontexten stattfindet und die Beziehungen zwischen institutionellen und textuellen Zugehörigkeiten sowie den Körpern, die sich zwischen ihnen bewegen, umfasst. Meyer betont, dass Daniel Buren den funktionalen oder informativen Charakter der Galerie oder des Museums bereits in den späten 1960er Jahren erkannt habe (Buren [1970/71] 1979, 1973, 1973/74). Nichtsdestotrotz sieht er die Aktivitäten der Künstler:innen in den 1960er Jahren im Allgemeinen als ortsspezifisch, während er den Begriff des „funktionalen Orts“ primär für die Kunst der 1990er Jahre verwendet. Dennoch erscheint es sinnvoll, dieses Konzept auch auf Pistolettos Strategien der 1960er Jahre anzuwenden, denn in den Aktionen, die dieser mit seinen Werken im institutionellen und öffentlichen Raum realisierte, lässt sich eine Art Kartierung institutioneller und textueller Zugehörigkeiten beobachten. Die Kunstobjekte werden hier nicht nur als autonome Werke verstanden, sondern als emergente, dynamische Entitäten, die mit ihrer Umgebung interagieren – sei es das Atelier, der urbane Raum oder die Galerie. Das Kunstsystem wird damit Teil eines komplexen sozialen Gefüges, in dem Pistoletto mit seinen Werken agiert. Dies führt zu neuen Rezeptionserfahrungen, die sich aus der Wechselbeziehung der verschiedenen Kontexte und der Transformation der Bedeutungen der Werke ergeben.

Überschwang als Reduktion

Der Titel *Oggetti in meno* impliziert auf den ersten Blick eine bewusste Reduktion, also eine Abkehr von Überfluss, Uniformität und Kommerzialisierung. Anlässlich seiner Einzelausstellung 1966 in Genua, bei der erstmals eine größere Auswahl der *Oggetti in meno* in einem Galeriekontext präsentiert wurde, gab Pistoletto eine Erklärung ab, die inhaltlich an strukturalistische und semiotische Theorien erinnert. Mit seiner Betonung auf den Verzicht fester Repräsentationen und der Orientierung an der Wahrnehmungserfahrung ergeben sich Anknüpfungspunkte an Umberto Ecos



| Abb. 8 | Michelangelo Pistoletto, *Semisfere decorative*, 1965/66. Farbige Kunststoffhalbkugeln, neun Elemente, insgesamt 214 × 234 cm. Courtesy Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella. Ausst.kat. 2010, Taf. 82



Abb. 9 | Filmstills aus Ugo Nespolos Film „Buongiorno Michelangelo“, 1968/69. Mit Michelangelo Pistoletto, Maria Pioppi, Daniela Chiaperotti, Tommaso Trini, Daniela Palazzoli, Gianni Simonetti, Vasco Are, Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio, 18 min. Zwei Werke aus der Oggetti-Serie werden verwendet: „Rosa bruciata“ sowie „Sfera di giornali“, 1966. Gepresstes Zeitungspapier, ø ca. 100 cm. Diese ursprüngliche Form der „sfera“ ergänzte Pistoletto anlässlich der Veranstaltung „Arte povera più azioni povere“ in Amalfi, Oktober 1968, durch einen größeren, kugelförmigen Drahtkäfig. In dieser Fassung erhalten als „Mappamondo“, 1966–68. Zeitung und Draht, ø des Drahtkäfigs: 180 cm, der Zeitungskugel: 100 cm. Sammlung Lia Rumma. Ausst.kat. 2010, Taf. 97

Konzept des offenen Kunstwerks (*Opera Aperta*, 1962). Pistoletto erklärte: „Die Werke, die ich mache, sollen keine Konstruktionen oder Fabrikationen neuer Ideen sein, ebensowenig wie sie Objekte sein sollen, die mich repräsentieren, die mir aufgezwungen werden und mich anderen aufzwingen, sondern sie sind Objekte, durch die ich mich von etwas befreie [...] – ich betrachte sie nicht als mehr Objekte, sondern als weniger Objekte, in dem Sinne, dass sie eine Wahrnehmungserfahrung mit sich bringen, die endgültig zum Ausdruck gebracht wurde.“ (Pistoletto 1966, o. S.; Übers. S. W.)

Der Künstler kokettiert hier mit einem scheinbaren Widerspruch, denn einerseits möchte er der Welt nichts Neues, keine weiteren Originale hinzufügen,

andererseits zeugt die Serie von einer geradezu überschwänglichen Produktivität. Diese Ambivalenz lässt sich als bewusste Reflexion seiner Position im kunsthistorischen Diskurs verstehen. Indem er eine Fülle von Werken schafft, die weder einer eindeutigen Repräsentation noch einer fixierten Bedeutung verpflichtet sind, unterläuft er den Objektfetischismus und die Fixierung auf Originalität, die für die moderne Kunst zentral waren. Gleichzeitig hält er der modernistischen Strategie der Negation, die beispielsweise Frank Stellas künstlerisches Handeln kennzeichnet, einen kritischen Alternativentwurf entgegen, der nicht auf Verzicht, sondern auf einer positiven Produktionslogik beruht. Stella verzichtete bewusst auf einen persönlichen Ausdruck und auf ein figuratives

Sujet, indem er für seine *Black Paintings* (1958–60) industrielle Lackfarbe mit einem breiten Anstreicherpinsel in präzisen Bahnen auf die Leinwand auftrug (Jones 1996, 115–129, hier 124).

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der mögliche Bezug auf Richard Wollheims Aufsatz „Minimal Art“ (Wollheim [1965] 1968), der im selben Jahr erschien, in dem Pistoletto mit der Arbeit an den *Oggetti* begann. Da Pistoletto seine Werke als ‚weniger‘ definiert, knüpft er möglicherweise an Wollheims Idee des Minimalen an. Dieser spricht in weiten Passagen seines Textes über Marcel Duchamp, um darzulegen, in welche Richtung sich die Kunst der letzten 50 Jahre entwickelt hat, nämlich dahingehend, dass sie einen minimalen *art-content* aufweise. (Wollheim [1965] 1968, 387) Er spielt damit auf Objekte an, die undifferenziert aufzutreten scheinen und häufig direkt aus der Natur oder der Fabrik stammen. Duchamps Herstellungsprozess beschreibt der Autor in dem Sinne, dass der Künstler zwar entscheide, wann ein Kunstwerk fertig sei, die Art der Entscheidung jedoch einen genuin künstlerischen Habitus imitiere. Ähnliches ließe sich aus der kulissenhaften Inszenierung der *Oggetti* im Atelier und ihrer requisitenartigen Materialität für Pistoletto sagen, der wie Duchamp die Rolle des Künstlers eher zu mimen als ernsthaft zu performen scheint. Im Gegensatz zu Duchamps Readymades sind diese Werke jedoch mit einem gewissen Prunk gestaltet. Dies unterscheidet sie von Duchamps Arbeiten, die wie eine nihilistische Geste wirken. Während Duchamp die Rolle des Künstlers ironisch unterläuft, inszeniert Pistoletto seine eigene künstlerische Position als reflexives und performatives Spiel mit den Erwartungen des Kunstsystems. Die *Oggetti* wirken wie Requisiten eines Schauspiels, das im Atelier beginnt, sich aber performativ auf die Straße ausweitet. Sie thematisieren die Rolle des Künstlers nicht als Schöpfer endgültiger Werke, sondern als Vermittler eines offenen Dialogs im öffentlichen Raum. Durch die bewusste Dekonstruktion von Originalität und Autorschaft entzieht sich Pistoletto den Erwartungen des Kunstmarktes und der Institutionen der Kunst, ohne den Produktionsprozess selbst zu negieren.

Das Atelier als performativer Diskursraum

Michelangelo Pistolettos *Oggetti in meno* können im industriekapitalistischen Kontext der 1960er Jahre als Strategie verstanden werden, mit dem Atelier in seiner autorisierenden Funktion zu brechen und es von einem Produktions- in einen dezentralisierten, performativen Diskursraum zu transformieren. Dabei wird das Atelier als „functional site“ (Meyer 2000) begriffen, als prozesshaft-vernetzter Raum, der über den physischen Ort hinausgeht und die wechselnden Beziehungen zwischen Institutionen, Kontexten und Akteur:innen umfasst. Die *Oggetti* unterlaufen so den Objektfetischismus und die Fixierung auf Originalität, die Caroline Jones im amerikanischen Kontext als Relikte des modernistischen Diskurses beschreibt. Auffällig ist ihre Inszenierung, die ohne die affirmativen Adaptionen oder Imitationen industrieller Verfahren und Strategien auskommt, wie sie bei den Spiegelbildern erkennbar sind. Stattdessen lässt sich Pistolettos Kritik an der Konsumgesellschaft transformatorisch verstehen, indem sie tatsächliche Alternativen innerhalb des Kunstsystems aufzeigt. Dies zeigt sich nicht nur in den verwendeten Materialien, sondern auch in der performativen Dimension seiner Werke, die das Atelier verlassen und in kollaborativen Rahmungen auf die Straße und in öffentliche soziale Räume ausgreifen.

Bibliographie

Ausst.kat. 1967: Con temp l'azione. Ausst.kat., Turin 1967.

Ausst.kat. 1983: Arte programmata e cinetica 1953–1963 – l'ultima avanguardia. Ausst.kat., Mailand 1983.

Ausst.kat. 1989: Michelangelo Pistoletto. *Oggetti in meno*, 1965–1966. Ausst.kat., Bern 1989.

Ausst.kat. 2010: Michelangelo Pistoletto. *From One to Many*, 1956–1974. Ausst.kat., New Haven 2010.

Bodenschatz 2007: Harald Bodenschatz, Stadtentwicklung zum Beispiel: Turin. Residenzstadt, Autostadt – und was nun? in: Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung 3, 2007, Special Issue: Stadt und Planung in Italien, hg. v. Ursula von Petz, 231–245.

Buren [1970/71] 1979, 1973, 1973/74: Daniel Buren, Function of the studio (1970/71), in: October 10, 1979, 51–58; The Function of an Exhibition, in: Studio International 186, 1973, 216 ↗; Function of the Museum¹¹¹, in: Artforum International 12/1, 1973/74, 68. ↗

Chevrier 2010: Jean-François Chevrier, The Minus Objects: The Dimension of Time, in: Ausst.kat. 2010, 50–79.

Farano 2010: Marco Farano, Chronology of Michelangelo Pistoletto, 1956–74, in: Ausst.kat. 2010, 350–371.

Gilardi/Bandini [1972] 2002: Piero Gilardi im Interview mit Mirella Bandini (Oktober 1972), in: Mirella Bandini, 1972. Arte Povera a Torino: Interviste, Turin 2002, 42–46.

Jones 1996: Caroline A. Jones, Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist, Chicago 1996.

Kosuth 1991: Joseph Kosuth, 1975, in: Ders., Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, Cambridge 1991, 134.

Meyer 2000: James Meyer, The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity, in: Erika Suderburg (Hg.), Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis/London 2000, 23–37.

Penn 2010: Suzanne Penn, 'The Complicity of the Materials' in Pistoletto's Paintings and Mirror Paintings, in: Ausst.kat. 2010, 143–167.

Pistoletto 1966: Michelangelo Pistoletto, Gli oggetti in meno, in: Michelangelo Pistoletto. Ausst.kat., Genua 1966, o. S.

Pistoletto/Celant 1984: Pistoletto im Interview mit Germano Celant, in: Pistoletto. Ausst.kat., Mailand 1984, 23–33.

Shkuda 2016: Aaron Shkuda, The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980, Chicago 2016.

Wollheim [1965] 1968: Richard Wollheim, Minimal Art, in: Arts Magazine, 1965, 26–32; wiederabgedruckt in: Gregory Battcock (Hg.), Minimal Art. A Critical Anthology, New York 1968, 387–399.

Zorio/Bandini [1972] 2002: Gilberto Zorio im Interview mit Mirella Bandini (1972), in: Gilardi/Bandini [1972] 2002, 94–11.