

FIT TO BURST. ART AND JOKE / CREPAPELLE. ARTE E SCHERZO

by / di Riccardo Giacconi

"It was meant to be funny, I said, knowing they couldn't possibly believe me." (Milan Kundera, *The Joke*)

"Don't you believe that contemporary art takes itself too seriously?" A physicist friend of mine asked me this on leaving an exhibition we had seen together. I immediately tried to rebut, telling him about some works by Maurizio Cattelan, Richard Prince, John Baldessari, Fischli & Weiss, until arriving at Piero Manzoni and Francis Picabia. "I find them very funny", I told him. "Yes, It can be", he replied doubtfully, "but when I say laugh I mean *fit to burst*, like when you watch Totò's films or read *Three Men in a Boat*".

After thinking a bit about that, I admitted that he was right in some way: not only I could not think of a work of contemporary art that made me laugh fit to burst; but I could not also remember anyone who had told me this kind of experience.¹

Without giving up, I started telling him about the text that Marcel Duchamp published (together with Henri-Pierre Roché and Beatrice Wood) in the magazine "The Blind Man" in 1917; it dealt with the exclusion of *Fountain*, his famous upturned urinal, from the exhibition organized by the Society of Independent Artists in New York. The text defended the fictional artist Richard Mutt, presumed author of the work:

"What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:

- Some contend it was immoral, vulgar.

- Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows. [...] As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges".

I told my friend about this text as if it were a joke; that, in fact, has always seemed to me, above all for the perfect final punch line, ferocious towards the American artistic environment of the time. I explained him that the text was also one of the first theo-

retical formulations of the ready-made and that, therefore, our idea of contemporary art was in a way founded on it, especially on this fragment:

"Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view – created a new thought for that object."

"That's the reason!", my friend replied after he had reflected on this a moment, "If it's true that contemporary art started with a joke, I'm not surprised that it must constantly take itself seriously". Starting from this hypothesis, we began to reflect on how art history would have changed if Duchamp's "joke" had not been taken seriously, on what would have happened if the same idea of art that the western world has shared up until now had not been built on that joke.

My physicist friend then started to tell me about the "Sokal Affaire". In 1996 the influential academic journal of cultural studies "Social Text" published the essay *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* by the American physician Alan Sokal.

The article, replete with quotations from eminent postmodern thinkers, declared that it aimed at demonstrating how "postmodern science provides a powerful refutation of the authoritarianism and elitism inherent in the traditional science" besides revealing the capitalistic, patriarchal and militaristic nature of traditional mathematics. The same day that the essay was published, Sokal revealed in another journal that it was a joke, describing it as "a pastiche of left-wing cant, fawning references, grandiose quotations, and outright nonsense, structured around the silliest quotations [by postmodernist academics] he could find about mathematics and physics". *Transgressing the*

"Non credi che l'arte contemporanea si prenda troppo sul serio?"

Questo mi ha chiesto un mio amico fisico all'uscita di una mostra che avevamo visto insieme. Io ho subito cercato di controbattere, raccontandogli alcuni lavori di Maurizio Cattelan, Richard Prince, John Baldessari, Fischli & Weiss, fino ad arrivare a Piero Manzoni e Francis Picabia. "A me sembrano molto divertenti", gli dicevo. "Sì, può essere", mi ha risposto poco convinto, "ma quando dico ridere intendo *a crepapelletta*, come quando guardi i film di Totò o leggi *Tre uomini in barca*".

Dopo averci pensato un po', ho dovuto ammettere che in qualche modo aveva ragione: non solo non mi veniva alla mente un'opera d'arte contemporanea che mi avesse fatto ridere a crepapelletta; neanche riuscivo a ricordare di qualcuno che mi avesse riferito un'esperienza del genere.¹

Senza darmi per vinto, ho iniziato a raccontargli del testo che Marcel Duchamp pubblicò (assieme a Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood) sulla rivista "The Blind Man" nel 1917, in cui veniva discussa l'esclusione di *Fountain*, il suo celebre orinatoio rovesciato, dall'esposizione organizzata dalla Society of Independent Artists di New York. Il testo difendeva l'artista inesistente Richard Mutt, presunto autore dell'opera: "Ecco le basi su cui è stata rifiutata la fontana del Sig. Mutt:

- Alcuni hanno detto che era immorale, volgare.

- Altri hanno detto che era il plagio di un semplice impianto idraulico.

Ora, che la fontana del Sig. Mutt sia immorale, è assurdo: non è certo più immorale di una vasca da bagno; è un oggetto che si può vedere ogni giorno in una qualsiasi vetrina di impianti idraulici. [...] Rispetto al fatto che sia un semplice impianto idraulico, anche questo è assurdo. Le uniche opere d'arte che l'America ha prodotto sono i suoi ponti e i suoi impianti idraulici".

Ho raccontato questo testo al mio amico come se fosse una barzelletta; tale, infatti, mi è sempre sembrato, soprattutto per la perfetta punch line finale, feroce verso l'ambiente artistico statunitense dell'epoca. Gli ho poi spiegato che quel testo era anche una delle prime formulazioni teoriche del ready made e che, quindi, su di esso è stata in un certo modo fondata la nostra idea di arte contemporanea, in particolare su questo frammento:

"Se il Sig. Mutt abbia fatto o no la fontana con le sue mani non ha importanza. Egli l'ha SCELTA. Ha preso un comune oggetto di vita, l'ha collocato in modo tale che la sua valenza pratica scomparisse sotto il nuovo titolo e punto di vista; ha creato una nuova idea per quell'oggetto."

"Ecco perché!" mi ha risposto il mio amico dopo aver riflettuto qualche secondo, "Se è vero che l'arte

Roe Rosen, *Hilarious*, video still, 2010. Courtesy the artist



Boundaries, therefore, was not to be taken seriously: its real aim was to show how a text, if well-presented and provided with the vocabulary in vogue among the “experts”, could be accepted by a cultural system although totally devoid of sense.²

I replied by telling of a joke played by the painter Anton Raphael Mengs on one of his friends, the renowned art historian Johann Joachim Winckelmann. In 1759 Mengs made a fresco (*Jupiter Kissing Ganymede*) in the manner of an ancient Roman painting, imitating the scrapings, the restorations and cracked plaster. Winckelmann fell into the trap: not recognizing the fake, it seems he defined it “the most beautiful so far received from antiquity”.

I remember of an anecdote that Giorgio Agamben often recounted during his lessons in Venice. It concerned the medieval theologian Pierre de Poitiers, who contributed, with a singular theory, to the dispute on the validity and effectuality of the sacramental liturgy. At the time, the problem was to decide whether a sacrament was valid independently of those who administered it. For instance, one wondered if Baptism was valid even if the priest who celebrated it was a thief, an apostate, a murderer. After an extended debate, the Church decided that independently of the moral character of the priest, the Baptism would have been in any case valid. But, Pierre de Poitiers’ theory specifies that the only case in which the Baptism is not valid is if *the priest who administers it is joking*. The joke, therefore, would be the only cause that can nullify a sacrament. This thesis clearly reveals the destructive potential of the joke, a device able to deactivate the dichotomy between truth and fiction. What concerns the joke, in fact, no longer has to do with a truth or a falsehood; it rather concerns a performative regime in which a community, even the smallest community, decides to accept the existence of a certain reality. Simon Critchley speaks of “a tacit agreement about the social world in which we find ourselves as the implicit background to the joke; [...] a sort of consensus or implicit shared understanding as to what constitutes joking for us”⁴.

In the same way in which a joke could undermine the foundations of the very existence of the liturgical sacrament, today’s art regime would be questioned if its foundations were not taken seriously, as for instance the gesture of Duchamp’s ready-made. Often structural similarities have been highlighted between the system of values and the shared beliefs on which a religious credence is based, and the system at the basis of the social institution of contemporary art. The philosopher of religions Mark C. Taylor asserts that: “In finance capitalism wealth is created through the circulation of signs. As art becomes a progressively abstract play of nonreferential signs, abstract financial instruments increasingly create an autonomous sphere of circulation whose end is nothing other than the endless proliferation of financial signs. When the art of finance becomes the finance of art, art is no longer merely a commodity, but [...] it is traded like any other financial asset”⁵. It is clear that, as an object of enormous economic investments, contemporary art has an intrinsic need to be taken extremely seriously.

The sound installation *Gallery Connections* (1991) by Angus Fairhurst pokes fun precisely at the seriousness of the economics of art. Among the Young British Artists, Fairhurst was perhaps the artist who most brilliantly used typical British wit. Rather than the installation or the audio, the medium of *Gallery Connections* seems to be the joke itself: the English artist recorded a series of forced telephone conversations between employees of different art galleries. Fairhurst rang two different galleries simultaneously and then held the handsets together, remaining silent. The speakers, initially disoriented, gradually became more hostile, like in the typical telephone jokes. Fairhurst’s work generated the chaos among the London galleries, which for a few days avoided using the telephone, fearing they were being spied on by the English physicist. Later, the transcriptions

contemporanea è iniziata con uno scherzo, non mi stupisce che debba prendersi costantemente sul serio”. Partendo da questa ipotesi, abbiamo iniziato a riflettere su come sarebbe cambiata la storia dell’arte se lo “scherzo” di Duchamp non fosse stato preso sul serio, su cosa sarebbe accaduto se non si fosse costruita su di esso l’idea stessa di arte che il mondo occidentale ha condiviso fino ad oggi.

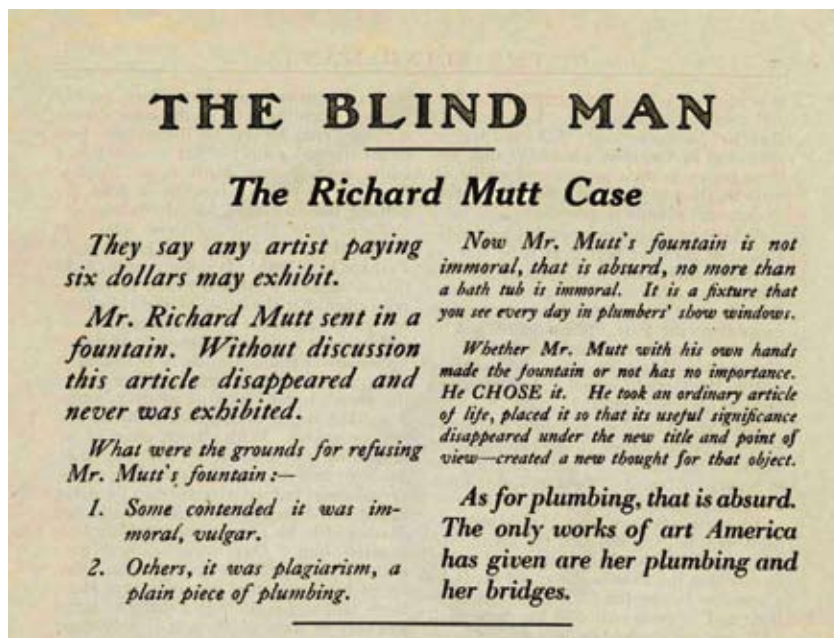
Il mio amico fisico ha poi iniziato a parlarmi del cosiddetto “Affare Sokal”. Nel 1996 l’autorevole rivista accademica di cultural studies “Social Text” pubblicò il saggio *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* del fisico statunitense Alan Sokal. L’articolo, zeppo di citazioni di eminenti pensatori postmoderni, dichiarava di voler dimostrare come “la scienza postmoderna fornisca una potente confutazione dell’autoritarismo e dell’elitismo insiti nella scienza tradizionale”, oltre a svelare il carattere capitalista, patriarcale e militarista della matematica tradizionale. Lo stesso giorno in cui il saggio fu pubblicato, Sokal rivelò su un’altra rivista che si trattava di uno scherzo, descrivendolo come “un pasticcio di ideologie di sinistra, riferimenti ossequiosi, citazioni grandiose e puro nonsense, strutturato attorno alle più sciocche dichiarazioni di accademici postmodernisti riguardo alla fisica e alla matematica”. *Transgressing the Boundaries*, insomma, non era da prendere sul serio: il suo vero scopo era mostrare come un testo, se ben presentato e provvisto del vocabolario in voga fra gli “esperti”, potesse essere accettato da un sistema culturale anche se totalmente privo di senso.²

Ho risposto raccontando lo scherzo giocato dal pittore Anton Raphael Mengs ai danni di un suo amico, l’illustre storico dell’arte Johann Joachim Winckelmann. Nel 1759 Mengs realizzò un affresco (*Giove che bacia Ganimede*) alla maniera di un’antica pittura romana, imitando le scrostature, i restauri e le screpolature dell’intonaco. Winckelmann cadde nell’inganno: non accorgendosi del falso, sembra che lo abbia definito “il più bello finora pervenuto dall’antichità”.

Ricordo un episodio che Giorgio Agamben riferiva spesso durante le sue lezioni a Venezia. Riguardava il teologo medievale Pierre de Poitiers, che contribuì, con una singolare teoria, alla controversia sulla validità ed effettualità della liturgia sacramentale.³ All’epoca, il problema era decidere se un sacramento fosse valido indipendentemente da chi lo amministrava. Ad esempio, ci si chiedeva se il Battesimo fosse valido anche se il prete che lo celebrava era un ladro, un apostata, un assassino. Dopo un lungo dibattito la Chiesa stabilì che, indipendentemente dal carattere morale del prete, il Battesimo sarebbe stato valido in ogni caso. La teoria di Pierre de Poitiers, però, specifica che l’unica situazione in cui il Battesimo non è valido è se *il prete che lo amministra sta scherzando*. Lo scherzo, insomma, sarebbe l’unica causa capace di annullare un sacramento. Questa tesi rivela chiaramente la potenzialità distruttiva dello scherzo, un dispositivo capace di disinnescare la dicotomia fra vero e falso. Ciò che riguarda lo scherzo, infatti, non ha più a che fare con una verità o una falsità; riguarda piuttosto un regime performativo in cui una comunità, anche minima, decide di accettare l’esistenza di una certa realtà. Simon Critchley parla di un “tacito accordo sul contesto sociale in cui ci troviamo, il quale opera come sfondo implicito dello scherzo; [...] una



Anton Raphael Mengs, *Giove che bacia Ganimede*, 1759



"The Blind Man" n.2, 1917 (part.)

of the *Gallery Connections* were published in the pilot issue of "Frieze" magazine.

Some time after the conversation with my physicist friend, I had lunch with the Israeli artist Roeë Rosen, and I told him about my questions regarding jokes and art. He totally disagreed with the idea that contemporary art was precluded from making people laugh and he told me about one of his essays⁶ on the contraposition between, on the one hand, irony, sadism and Bruce Nauman and, on the other hand, humour, masochism and Vito Acconci. The distinction between irony and humour is traditionally linked to the spatial duality between inside and outside: the first uses language *distancing* itself from it and, according to Freud, "intending to mean precisely the opposite of what one says". Humour always operates *from within*: it is "a means of obtaining pleasure in spite of the distressing effects that interfere with it" in the situation in which one finds himself: "it puts itself in their place"⁷. According to Rosen, irony and sadism belong to the same conceptual axis, which traverses several of Bruce Nauman's works. An example is the video-loop from the 1987 *Clown Torture (Dark and Stormy Night with Laughter)*, in which the torture of a clown consists in the incessant repetition of an endless nursery rhyme: "It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said, 'Tell us a story Jack.' And Jack said, 'It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said [...]'. Some works by Vito Acconci, on the contrary, would be traversed by the axis humour/masochism, for instance *Seedbed* (1972), the famous performance in which the artist, hidden underneath the walkable wooden ramp, masturbated recounting aloud his sexual fantasies about the visitors walking above him.

Roeë Rosen's interest in the mechanisms of laughter is at the basis of his video *Hilarious* (2010), interpreted by the Israeli-American actress Hani Furstenberg before the public of a television studio. In the form of a stand-up comedy monologue, a series of news items, death, violence and politics are told, often linked to the Israeli context and spaced out by stories and jokes similar to the Jewish *Witz* studied by Freud. According to Rosen, "*Hilarious* is set to examine the possibility of dysfunctional humor and laughter stirred when there is no

reason to laugh. [...] If humor is a mechanism set to cope in particular ways with disturbing, sometimes forbidden topics, this performance not only offsets these structures through their failure, but also offers a different manifestation of these topics, left exposed without the guise of laughter"⁸.

Following Roeë Rosen's indication, I went to read the most famous studies on the mechanisms of laughter, those by Freud and Bergson, and I was surprised to find several traces of the enigmatic analogy between art and joke. In his essay on *Wit*, Freud noted that jokes structurally need an audience "no one can be content with having made a joke for himself alone. [...] Something remains over which seeks, by communicating the idea, to bring the unknown process of constructing the joke to a conclusion"⁹. Bergson, in *Laughter*, already highlighted that "laughter is always the laughter of a group", given that "laughter answers to certain requirements of life in common"¹⁰. One could easily apply these observations to what we intend, today, as art. Freud also noted that the existence of the joke is conditioned by the willingness to accept it as such: "only what I allow to be a joke is a joke". Dino Formaggio's tautological definition from 1981 comes immediately to mind: "art is everything that men call art"¹¹. Bergson was even more explicit when he stated that "the comic comes into being just when society and the individual [...] begin to regard themselves as work of art": the same comic "oscillates between life and art"¹². When I met my physician friend again, I told him a little story that I then discovered to be a variation of one of Freud's "wits": Duchamp borrowed a bicycle from Picabia and, after he returned it to him, he was sued by his friend because the bicycle was missing the front wheel and was therefore useless. He defended himself: "First I never borrowed a bicycle from Picabia; secondly, the bicycle was already lacking a wheel when I took it from him; and third, I returned him the entire bicycle".

Notes

1. Cfr. *What's So funny?*, symposium on art and humour organised on 14th October 2014 in the occasion of Frieze Art Fair (participants: Nathaniel Mellors, Aleksandra Mir, Roeë Rosen and Olav Westphalen).
2. Alan D. Sokal, *A Physicist Experiments With Cultural Studies*, in "Lingua Franca", May/June, 1996

sorta di consenso o di implicita intesa comune su ciò che costituisce lo scherzo *per noi*¹⁴.

Allo stesso modo in cui uno scherzo potrebbe minare alle fondamenta l'esistenza stessa del sacramento liturgico, il regime dell'arte di oggi sarebbe messo in discussione se non si prendessero sul serio le sue basi, come ad esempio il gesto del ready made duchampiano. Spesso si sono fatte notare le somiglianze strutturali fra il sistema di valori e credenze condivise su cui si basa un credo religioso, e quello alla base dell'istituzione sociale dell'arte contemporanea. Il filosofo delle religioni Mark C. Taylor afferma che "nel capitalismo finanziario si crea ricchezza attraverso la circolazione di segni. E così anche l'arte è diventata un gioco di segni senza referenza, un astratto strumento finanziario all'interno di un circolo il cui fine è la proliferazione di segni finanziari. Quando l'arte della finanza diventa la finanza d'arte, l'arte non è più solo una merce, ma [...] viene scambiata come qualsiasi altro strumento finanziario"¹⁵. È chiaro che, in quanto oggetto di enormi investimenti economici, l'arte contemporanea abbia strutturalmente bisogno di essere presa tremendamente sul serio.

L'installazione sonora *Gallery Connections* (1991) di Angus Fairhurst prende di mira proprio la serietà dell'economia dell'arte. Fairhurst è forse stato, fra gli Young British Artists, l'artista/autore che più brillantemente ha utilizzato il caratteristico *wit* britannico. Più che l'installazione o l'audio, il medium di *Gallery Connections* sembra essere lo scherzo stesso: l'artista inglese registrò una serie di conversazioni telefoniche forzate fra impiegati di diverse gallerie d'arte. Fairhurst chiamava contemporaneamente due diverse gallerie e poi avvicinava le cornette, rimanendo in silenzio. Gli interlocutori, inizialmente disorientati, diventavano a poco a poco sempre più ostili, proprio come nei tipici scherzi telefonici. L'opera di Fairhurst generò il caos fra le gallerie di Londra, che per qualche giorno evitarono di usare il telefono, temendo di essere sotto intercettazione da parte del fisco inglese. In seguito, le trascrizioni delle *Gallery Connections* furono pubblicate sul numero pilota della rivista "Frieze".

Qualche tempo dopo la conversazione col mio amico fisico, sono andato a pranzo con l'artista israeliano Roeë Rosen, e gli ho raccontato i miei interrogativi su scherzi e arte. Lui non era assolutamente d'accordo con l'idea che all'arte contemporanea sia preclusa la possibilità di far ridere, e mi ha parlato di un suo saggio⁶ sulla contrapposizione fra, da una parte, ironia, sadismo e Bruce Nauman e, dall'altra, *humour*, masochismo e Vito Acconci. La distinzione fra ironia e humour è tradizionalmente legata alla dualità spaziale fra dentro e fuori: la prima utilizza il linguaggio prendendo *distanza* da esso e, secondo Freud, "volendo intendere proprio il contrario di quanto si dice". Lo humour opera invece sempre *da dentro*; è "un mezzo per ottenere piacere nonostante le emozioni penose che intervengono" nella situazione in cui ci si trova: esso "prende il loro posto"⁷. Secondo Rosen, l'ironia e il sadismo appartengono a uno stesso asse concettuale, che attraversa diverse opere di Bruce Nauman. Un esempio è il video-loop del 1987 *Clown Torture (Dark and Stormy Night with Laughter)*, in cui la tortura di un clown consiste nel ripetere all'infinito una filastrocca senza fine: "It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said, 'Tell us a story Jack.' And Jack said, 'It was a dark and stormy night. Three men were sit-

3. Cfr. Giorgio Agamben, *Liturgia and the Modern State*, The European Graduate School Video Lectures, www.youtube.com/watch?v=jK-s3qH-fLgw; transcription of the conference: automatist.net/deptofreading/wiki/pmwiki.php/Liturgia
4. Simon Critchley, *Did You Hear The One About The Philosopher Writing A Book On Humour?*, in "Richmond Journal of Philosophy" n. 2, autumn 2002
5. Mark C. Taylor, *Financialization of Art* (Department of Religion, Columbia University, 28 gennaio 2013.), in "Capitalism and Society", vol. 6, n. 2, article 3, 2011
6. Roe Rosen, *Sore Eros Conversions. Aggression and Submission in the Art of Bruce Nauman and Vito Acconci*, Studio Art Magazine n. 55, 1995
7. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905 (It. Transl. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri editore, Turin, 1975)
8. Cfr. roeosen.com.
9. Sigmund Freud, *op. cit.*
10. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, 1900 (It. Transl. *Il riso*, Laterza,

- Roma-Bari, 1994)
11. Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano, 1981
12. Cfr. also *Situation Comedy: Humor In Recent Art* (Independent Curators International, New York, 2005); *When Humour Becomes Painful* (JRPIRingier, Zurich, 2005), *The Artist's Joke* (The MIT Press - Whitechapel, Cambridge-London 2007); *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* (JRPIRingier, Zurich, 2010)

Bruce Nauman, *Clown Torture (Dark and Stormy Night With Laughter)*, 1987. Courtesy the artist



ting around a campfire. One of the men said [...]". Alcuni lavori di Vito Acconci, invece, sarebbero attraversati dall'asse humour/masochismo, ad esempio *Seedbed* (1972), la celebre performance in cui l'artista, nascosto sotto una rampa di legno percorribile, si masturbava raccontando a voce alta le sue fantasie sessuali sui visitatori che gli camminavano sopra.

L'interesse di Roe Rosen per i meccanismi della risata è alla base del suo video *Hilarious* (2010), interpretato dall'attrice israelo-americana Hani Furstenberg di fronte al pubblico di uno studio televisivo. Nella forma di un monologo di stand-up comedy, vengono raccontati una serie di fatti di cronaca, morte, violenza e politica spesso legati al contesto israeliano, inframezzati da storie e battute simili ai *Witz* ebraici studiati da Freud. Per Rosen, "*Hilarious* intende esaminare la possibilità dell'umorismo disfunzionale e della risata che emerge quando non c'è niente da ridere. [...] Se l'umorismo è un meccanismo istituito per far fronte ad argomenti inquietanti e spesso proibiti, questa performance non solo sbilancia tali strutture attraverso il loro fallimento, ma propone anche una diversa manifestazione di tali argomenti, esposti senza la maschera della risata"⁸.

Seguendo l'indicazione di Roe Rosen, sono andato a leggere i più famosi studi sui meccanismi della risata, quelli di Freud e di Bergson, dove mi sono sorpreso nel trovare numerose tracce dell'enigmatica analogia fra arte e scherzo. Nel suo saggio sul *Motto di spirito*, Freud osserva che lo scherzo ha strutturalmente bisogno di un pubblico: "nessuno può dirsi soddisfatto per averne creato uno solo per se stesso. [...] È qualcosa che cerca, attraverso la comunicazione della propria idea, di portare a conclusione lo sconosciuto processo della sua creazione"⁹. Bergson, ne *Il riso*, aveva già fatto notare che "la risata è sempre quella di un gruppo", dato che "il riso risponde a determinate esigenze della vita sociale"¹⁰. Si potrebbe facilmente applicare tali osservazioni a ciò che intendiamo, oggi, come arte. Freud osserva inoltre che l'esistenza dello scherzo è condizionata dalla disponibilità ad accettarlo come tale: "solo quello a cui io permetto di essere una battuta di spirito è una battuta di spirito". Viene subito alla mente la definizione tautologica di Dino Formaggio del 1981: "arte

è tutto ciò che gli uomini chiamano arte"¹¹. Bergson è ancora più esplicito quando afferma che "il comico nasce nel momento preciso in cui la società e la persona [...] iniziano a trattare se stesse come opere d'arte": esso stesso "oscilla tra la vita e l'arte"¹². Quando ho incontrato nuovamente il mio amico fisico, gli ho raccontato una storiella che ho poi scoperto essere la variazione di un "motto di spirito" freudiano:

Duchamp prese a prestito una bicicletta da Picabia e, dopo averla restituita, fu citato in giudizio dall'amico perché alla bicicletta mancava la ruota davanti ed era perciò inservibile. La sua difesa fu: "Per prima cosa non ho mai avuto in prestito una bicicletta da Picabia; in secondo luogo, alla bicicletta già mancava una ruota quando la presi da lui; e terzo, io gli ho restituito la bicicletta intera.

Note

1. Cfr. *What's So funny?*, simposio su arte e comicità organizzato il 14 ottobre 2014 in occasione di Frieze Art Fair (partecipanti: Nathaniel Mellors, Aleksandra Mir, Roe Rosen e Olav Westphalen).
2. Alan D. Sokal, *A Physicist Experiments With Cultural Studies*, in "Lingua Franca", maggio/giugno, 1996
3. Cfr. Giorgio Agamben, *Liturgia and the Modern State*, The European Graduate School Video Lectures, www.youtube.com/watch?v=jK-s3qH-fLgw; trascrizione della conferenza: automatist.net/deptofreading/wiki/pmwiki.php/Liturgia
4. Simon Critchley, *Did You Hear The One About The Philosopher Writing A Book On Humour?*, in "Richmond Journal of Philosophy" n. 2, autunno 2002
5. Mark C. Taylor, *Financialization of Art* (Department of Religion, Columbia University, 28 gennaio 2013.), in "Capitalism and Society", vol. 6, n. 2, articolo 3, 2011
6. Roe Rosen, *Sore Eros Conversions. Aggression and Submission in the Art of Bruce Nauman and Vito Acconci*, Studio Art Magazine n. 55, 1995
7. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905 (trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1975)
8. "*Hilarious* is set to examine the possibility of dysfunctional humor and laughter stirred when there is no reason to laugh. [...] If humor is a mechanism set to cope in particular ways with disturbing, sometimes forbidden topics, this performance not only offsets these structures through their failure, but also offers a different manifestation of these topics, left exposed without the guise of laughter", cfr. Roe Rosen, *Towards the work Hilarious – Former Cases of Dysfunctional Humor*, <http://roeosen.com/tagged/Writings-by-RR>
9. Sigmund Freud, *op. cit.*

10. Henri Bergson, *Le rire*, Parigi, 1900 (trad. it. *Il riso*, Laterza, Roma-Bari, 1994)
11. Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano, 1981
12. Cfr. anche *Situation Comedy: Humor In Recent Art* (Independent Curators International, New York, 2005); *When Humour Becomes Painful* (JRPIRingier, Zurigo, 2005), *The Artist's Joke* (The MIT Press - Whitechapel, Cambridge-Londra 2007); *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* (JRPIRingier, Zurigo, 2010)

Angus Fairhurst, *Gallery Connections*, 1991. Courtesy The Estate of Angus Fairhurst

