



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
Indirizzo di Filologia, Letteratura, Linguistica, Storia delle Arti - XXVII ciclo

**PRATICHE CURATORIALI SPERIMENTALI
DELL'ULTIMO VENTENNIO.
L'ESPERIENZA DEL NUOVO ISTITUZIONALISMO**

Direttore della Scuola di Dottorato
Prof. Massimo Onofri

Tutor
Prof.ssa Giuliana Altea

Co-tutor
Prof.ssa Lucia Cardone

Tesi di Dottorato di
Micaela Deiana

INDICE

Introduzione	pag. 5
Parte prima	
<i>Nuovo Istituzionalismo: contestualizzazione e analisi della letteratura critica per una nuova lettura del fenomeno</i>	10
1.1. Una museologia della contestazione	10
1.2. Quale metodo per gli studi curatoriali?	24
1.3. Nuovo istituzionalismo: storia degli studi	33
Parte seconda	
<i>“Learning from art and artists”: le influenze delle ricerche artistiche sulla pratica curatoriale</i>	73
2.1. L'attitudine alla criticalità: Il Nuovo Istituzionalismo come nuova ondata dalle Critica Istituzionale	78
2.1.1. Critica istituzionale: la prima ondata	81
2.1.2. Critica istituzionale: la seconda ondata e oltre	97
2.2. Pratiche relazionali e svolta sociale nelle posizioni neo-istituzionaliste	121
2.2.1. Svolta sociale e Nuovo Istituzionalismo: le posizioni critico-teoriche	131
2.2.2. Nuovo Istituzionalismo e performatività	138
Parte terza	
<i>Storia delle mostre: ipotesi per un canone della pratica neoistituzionalista</i>	158
3.1. Recuperare il ruolo critico della mostra monografica indagando nuove temporalità	164
3.1.1. Una retrospettiva lunga un anno: Extension in Time: Survey Exhibition with Christine Borland (Kunstverein Monaco, 2002 - 2003)	168
3.1.2. La retrospettiva-evento: 53-hour john cage weekend (Rooseum Malmö, 2003)	172
3.1.3. La retrospettiva laboratoriale: Dispositiv Workshop 6. Rikrit Tiravanija (Kunstverein Monaco, 2004)	176

3.2. La mostra collettiva verso la multitudine	179
3.3. La mostra archivistica: memoria collettiva e multi-autorialità	187
3.3.1. Telling Histories: an Archive and three case studies (Kunstverein Monaco, 2003)	192
3.3.2. La serie Living Archives (Van Abbe Museum, Eindhoven 2005/2009)	196
3.4. Il museo come “cultural memory machine”: la contemporaneità delle collezioni permanenti	202
3.4.1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Archivio del bene Comune”.	210
3.4.2. Van Abbemuseum: esposizione degli attori e delle azioni di un museo storico	214
Note Conclusive	238
Bibliografia	243
Apparati fotografici	260

INTRODUZIONE

Con il termine Nuovo Istituzionalismo si è soliti fare riferimento a quelle pratiche curatoriali volte a ridisegnare l'identità dell'istituzione artistica e il suo ruolo nella società. Punto di partenza è la convinzione che tanto la concezione modernista del museo, rispondente a un'ideologia progressista, quanto quella post-modernista, pluralista e massmediatica, esprimano visioni incapaci di relazionarsi con la complessità e le contraddizioni del nuovo Millennio, che necessitano di un'istituzione che non sia solo luogo di esposizione per l'arte, ma "*spazio attivo, ibrido fra il centro per la comunità, il laboratorio e l'accademia*"¹. Ne consegue la volontà di elaborare un nuovo ciclo di produzione, presentazione e fruizione delle ricerche artistiche e di determinare una grammatica museografica per queste nuove esigenze, capace di proporre un'esperienza che non sia semplicemente contemplativa, ma, piuttosto, offra le condizioni per momenti di riflessione sulla propria individualità e sul mondo.

Tale prassi curatoriale nasce sul finire degli anni Novanta, generalmente sviluppata all'interno di istituzioni pubbliche di media-piccola dimensione, in un contesto prevalentemente nord-europeo, strettamente identificata con i curatori che la sperimentano. I nomi che ricorrono costantemente sono Charles Esche, Maria Lind, Manuel Borja Vilel, insieme, seppur con minor frequenza, e talvolta minor aderenza, a Vasif Kortun, Catherina David, Maria Hlavajola, Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans.

Dopo meno di dieci anni dal suo emergere, si è iniziato a parlare della pratica al passato, qualificandola come un momento di sperimentazione temporalmente circoscritto, consumatosi in esperienze frenetiche e poco produttive.

¹ La citazione è di Charles Esche ed è diventata un vessillo per la pratica, citata quasi in ogni contributo critico. Cfr. Id., "What's the Point of Institutions like the Rooseum?", in Katarina Stenbeck (a cura di), *There's Gonna Be Some Troubles > The FiveYear Rooseum Book, 2001 - 2006*, Malmö, 2007, cit. p. 23.

Il rapido successo critico e l'altrettanto rapido scemare dell'interesse per il fenomeno non sono stati accompagnati da uno studio sistematico sul tema, e oggi possiamo contare solo su un panorama teorico frammentario, le cui importanti lacune non sono state colmate se non con contributi sporadici e sconnessi, incapaci di sciogliere le innumerevoli ambiguità di metodo e di contenuti.

Il Nuovo Istituzionalismo si presenta quindi oggi come un fenomeno che ha goduto di una grande attenzione nella prima metà degli anni Duemila, ma che, attualmente, nonostante sia passato appena un decennio, risulta quasi totalmente sconosciuto, perché sostanzialmente mai indagato in profondità.

Il mancato approfondimento critico è dovuto prevalentemente a questioni di carattere contestuali. Innanzitutto, le pratiche curatoriali hanno trovato un proprio posizionamento accademico solo recentemente, in un campo transdisciplinare che include la storia dell'arte contemporanea, la storia delle mostre e il vasto campo di interesse dei *museum studies*. Contemporaneamente, la giovane disciplina ha dovuto guardare nel suo stesso campo di studi e cercare una metodologia in grado di supportare una produzione discorsiva ibrida, in grado di affiancare analisi teorica e ricerca empirica, e sviluppare metodi e strumenti critici flessibili, capaci di rimodellarsi velocemente sugli sviluppi del presente.

Il vuoto critico non è irrilevante: le pratiche curatoriali rivestono un ruolo centrale nelle dinamiche del sistema dell'arte contemporanea, tanto più significativo quando, come il Nuovo Istituzionalismo, concentrano la propria attenzione sull'identità dell'istituzione. Non mettere a sistema il loro contributo significa rinunciare alla piena comprensione del delicato momento di transizione e apertura che il museo sta vivendo oggi.

Questa ricerca si propone di colmare questa lacuna e delineare in maniera più puntuale l'identità del fenomeno, il contesto in cui si sviluppa e le sue caratterizzazioni.

Il primo passo è stato interrogarsi sulla possibile collocazione di questo studio e individuare la linea di pensiero su cui impostare la riflessione. È stata quindi tracciata la genealogia di una "museologia della contestazione" ovvero di quel dibattito che ha eletto il museo a suo oggetto di ricerca, col proposito di investigarne la funzione sociale e le strategie di potere attuate, perché fra le sue mura si potesse compiere il *rituale della civilizzazione*,² in cui gli individui diventano cittadini.

Individuata la cornice metodologica di indagine, in un movimento basculante fra la disciplina dei *museum studies* e quella della storia dell'arte, ci si è interrogati su quali fossero le questioni di metodo sollevate da una ricerca di questo tipo. Dal confronto con i metodi, e dalla condivisione dei dubbi, sviluppati a seguito dell'analisi delle pratiche artistiche partecipative, si è constatato come uno studio di questo tipo - in parte per la vicinanza storica degli avvenimenti, in parte per il tema trattato - abbia come principale punto di riferimento la letteratura grigia. In particolare, acquistano una posizione centrale le copiose interviste e dichiarazioni degli stessi protagonisti e gli atti dei numerosi tavoli di discussione, proliferati nel contesto discorsivo dell'arte contemporanea. Si è quindi cercato di minimizzare le criticità di questi strumenti, ponendo in una prospettiva critica quelli che per propria natura sono contributi soggettivi, non necessariamente passati al vaglio del confronto accademico, e al contempo, riconoscere loro una centralità in quanto fonti di prima mano, da mettere a frutto nella dialettica con i contributi teorico-filosofici esterni.

Scelti gli strumenti di indagine, si è ricostruita la letteratura critica sul tema, analizzando i singoli contributi ed evidenziando le incongruenze analitiche e le zone lasciate inesplorate. Dall'analisi sono risultate due questioni principali: la letteratura concorda nel descrivere il fenomeno come una pratica sviluppata empiricamente, in

² Cfr. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, Londra, 1995.

stretto contatto con le suggestioni e, talvolta, le collaborazioni con le ricerche artistiche della Critica Istituzionale e della pratica relazionale. Nel riconoscere il merito di questo rapporto stretto fra curatela e arte, al contempo, sovente viene sollevato un dubbio sulla reale effettività delle strategie curatoriali poste in essere, dubitando che il contributo si esaurisse nella retorica, senza elaborare strumenti museografici specifici. Sulla base di questa disamina, si è deciso di impostare il presente studio su questi due macro-temi di analisi.

La prima sezione è stata quindi dedicata all'analisi dei rapporti del Nuovo Istituzionalismo con le ricerche artistiche, per indagare i termini in cui la relazione si è sviluppata, i punti di tangenza con le pratiche, le posizioni critiche dei singoli artisti e i metodi linguistico-estetici osmoticamente assorbiti dalla pratica curatoriale. Questo ci ha permesso di inquadrare il fenomeno in una prospettiva storico-culturale di ampio margine, che va dalla fine degli anni Sessanta ad oggi, evidenziando i ricorsi storici e i momenti di rottura nel dibattito sull'istituzione dell'arte, e come questo sia stato portato avanti in concertazione fra i diversi attori del sistema.

La seconda sezione si è invece concentrata sugli strumenti curatoriali elaborati in seno al Nuovo Istituzionalismo. L'analisi risponde a due esigenze: innanzitutto si è voluto evidenziare come la lettura vigente del fenomeno come semplice retorica incapace di tradurre le posizioni critiche nel linguaggio museografico sia totalmente fallace, frutto di un'indagine superficiale e limitata nelle fonti prese in esame. Si è infatti evidenziato come la pratica neoistituzionalista si sia confrontata con tutti i format espositivi tradizionali, decostruendoli e, spesso, ampliandone le possibilità di azione.

Inoltre, attraverso un'analisi approfondita e una selezione critica dei casi più rappresentativi, si è provato a costruire un ipotetico canone del movimento curatoriale, che nella delineazione dei confini e le caratterizzazioni dello stesso, costituisca la base di difesa contro il rischio di un nuovo oblio. L'amnesia tende infatti

a colpire proprio le pratiche sperimentali, più suscettibili di dimenticanza perché non supportate dai processi di comunicazione di massa delle ricerche *mainstream*. Si è provveduto quindi a ricostruire la grammatica espositiva del movimento, lacuna principale della letteratura critica, delineando puntualmente la corrispondenza e, dove presenti, i caratteri di ambiguità, fra l'elaborazione critica e la strutturazione degli strumenti curatoriali.

L'obbiettivo finale di questa ricerca è quello di far slittare la prospettiva da cui si è guardato al Nuovo Istituzionalismo finora, portando ad interpretarlo come a un esperimento che si è esaurito brevemente, lasciando dietro di sé più dichiarazioni di intenti che esempi effettivi. Grazie ad un'analisi approfondita è invece possibile dimostrare come non si tratti di un fenomeno storico concluso legato alla retorica discorsiva più che a una pratica effettiva, ma, piuttosto, costituisca tutt'oggi un campo di sperimentazione aperto e fecondo, volto alla ricerca di un paradigma concreto, capace di proporsi come alternativa al museo d'arte contemporanea vittima della spettacolarizzazione.

PARTE PRIMA

Nuovo Istituzionalismo: contestualizzazione e analisi della letteratura critica per una nuova lettura del fenomeno

1.1. Una museologia della contestazione

La messa in discussione del ruolo dell'istituzione d'arte contemporanea, la sua necessità di essere uno "spazio attivo, ibrido fra il centro per la comunità, il laboratorio e l'accademia"³ è solo il recente esito di un germe di contestazione che attraversa il campo degli studi museologici a partire dagli anni Settanta, quando Duncan Ferguson Cameron apre un dibattito sulla ri-definizione del ruolo del museo nel più che celebre saggio *Il museo: tempio o forum*⁴.

Davanti a istituzioni "schizofreniche", che alternano "manie di grandezza" e "depressione psicotica", lo studioso si interroga sull'attualità del carattere culturale che ha forgiato l'identità museale nel corso dell'Ottocento, promuovendo valori di autenticità ed eccellenza pretestuosamente presentati come universalmente riconosciuti, comunemente accettati, ma non necessariamente compresi da un pubblico allargato. Evidenzia la necessità di una riforma, volta a conferire al museo una funzione sociale più ampia, al di là del ristretto circolo elitario della medio-alta borghesia, capace di creare eguali possibilità di accesso alla cultura. Le legittime spinte alla democratizzazione culturale in corso in quegli anni, sostiene Duncan, potrebbero trovare accoglienza e spazio costruttivo di discussione proprio nel museo, mediante l'istituzione del forum, destinato "al confronto, alla sperimentazione e al

³ Cfr. C. Esche, "What's the Point of Institutions like the Rooseum?", in *There's Gonna Be Some troubles*, cit. p. 23.

⁴ Cfr. D. F. Cameron, "The museum, a temple or the forum", in *Curator*, XIV, 1, 1971, p. 11-24.

pubblico dibattito”⁵; auspica quindi la creazione di spazi espositivi e luoghi d’incontro aperti a tutti e di “programmi e fondi per coloro che aderiscono senza riserve alle controverse interpretazioni della storia, della nostra società, della natura dell’uomo o della natura del nostro mondo”.

Il tentativo di far convivere l’identità culturale e quella dialogica sembrerebbe, però, aver dato riscontro solo a soluzioni malsane, schizofreniche, appunto. L’anima contemplativa e quella dialogica, sostiene l’autore, corrono infatti il rischio di annullarsi l’un l’altra, il forum inibito dall’autorevolezza del tempio, soggiogato da uno spirito paternalistico, se non di volontà di neutralizzazione, il tempio indebolito dal tentativo sovversivo del forum. Lo stesso autore sintetizza la sua argomentazione nella formula: “il forum è il luogo in cui si combattono le battaglie, il tempio è dove rimangono i vincitori. Il primo è il luogo in cui avviene il processo, il secondo è la sede che ne ospita gli esiti prodotti”.

Sembrerebbe di trovarsi davanti a una situazione insuperabile. Nel momento in cui si immagina una soluzione fattiva al dilemma, le parole di Cameron tradiscono un conservatorismo di fondo, o quanto meno un pessimismo, che lascia trasparire come i tempi non siano del tutto maturi per lo smantellamento dell’idea tradizionale del museo. Per l’autore sarebbe auspicabile che le due identità avessero spazi architettonicamente separati o, qualora fosse impossibile, contraddistinti visivamente - e quindi psicologicamente - mediante l’uso di colori o di una segnaletica appropriata. Sottolinea come le due aree debbano distinguersi chiaramente l’una dall’altra, così che la suddivisione dei ruoli portata avanti dai curatori sia inequivocabilmente chiara ai visitatori. Per quanto il cambiamento venga invocato, sembra non si sia ancora pronti a intaccare le narrazioni di potere tradizionali. L’accoglienza di limitati spazi di discussione, relegati entro confini prestabiliti, non conquistati ma avuti per concessione da parte dell’istituzione-madre, sembra ritagliare

⁵ Attraverso questa facilitazione all’accesso al museo, si giocherebbe la costruzione di nuovi modelli comportamentali di ordine estetico - etico e politico. Cfr. Pierre Gaudiberg, *Musée d’art moderne, animation et contestation*, *Revue d’esthétique*, Parigi, 1970, 3-4, pp. 279 - 290.

per l'agognato forum uno spazio marginale e subordinato, castrato nelle sue potenzialità: una sorta di circolo d'ascolto per il pubblico, attraverso cui registrarne gli umori, ma tenendoli a debita distanza dalla costruzione narrativa ufficiale.

Cameron, quindi, se da una parte registra acutamente i primi focolai di insofferenza davanti all'inadeguatezza dell'istituzione museale all'era contemporanea, superando il nichilismo⁶ e individuando il nodo cruciale del problema, dall'altra non sembra indicare un possibile sviluppo verso una vera e propria riformulazione. Né, d'altra parte, il modello museale che proprio in quegli anni si andava formando, con la nascita del Centre Georges Pompidou (1977) intendeva proporre una risposta alla domanda di Cameron. Il nuovo museo andava infatti a declinare l'urgenza di democratizzazione verso un modello più vicino all'industria del divertimento di massa, trasformandolo nel regno dei simulacri, per dirlo con le parole di Jean Baudrillard⁷ e risolvendo il processo dialogico rivivificatore in un' ampia offerta di consumo culturale, volta intercettare il "non-pubblico"⁸ degli addetti ai lavori.

L'attitudine interrogativa di Cameron si inserisce in un clima generale di rinegoziazione degli scopi e della metodologia della disciplina che porterà alla nascita della cosiddetta *nuova museologia*.⁹

⁶ Nichilismo espresso da un'ampia letteratura della prima metà del Novecento che, in linea con il grido "Musei.cimiteri!" di futurista memoria, accosta la concezione del museo al mausoleo (Cfr. Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", in *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1955 - trad. it *Prismi, Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972] o a una chiesa (Cfr. Paul Valéry, "Le problèmes des musée", in *Le Gaulois*, Parigi 4/4/1923, trad. it in *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996).

⁷ Cfr. Jean Baudrillard, *L'effet Beabourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, Parigi 1977. Anche Rosalind Krauss riprende il termine e la lettura in "The Cultural Logic of the Late Capitalism museum", in *October*, n. 54, 1990, MIT Press, Cambridge MA, p. 17.

⁸ Cfr Pierre Bourdieu, Alain Dardel, *L' amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Parigi 1969 - trad. it. *L'amore dell'arte. I musei europei e i loro pubblico*, Guaraldi, Rimini 1972.

⁹ Peter Vergo (a cura di), *The New Museology*, Reaktion Books, Londra, 1989, p. 3
L'antologia costituisce la summa del dibattito di quegli anni, assumendo il ruolo di pietra miliare per la produzione critica successiva. Più che come una visione teorica unitaria, si configura come un ombrello che accoglie contributi e riflessioni articolate in micro-temi specifici.

Si tratta di una letteratura critica sviluppata fra gli anni Settanta e Ottanta, prevalentemente in ambito anglosassone¹⁰, nel solco dei Cultural Studies e che tende a leggere le istituzioni secondo le modalità con cui si relazionano alle identità multiple della società contemporanea. Viene quindi messo in evidenza lo sgretolamento del modello di conoscenza-potere basato sull'unicità e l'oggettività, che museologicamente si esplicava nelle grandi narrazioni delle istituzioni nazionali, davanti all'emergere virulento delle sfaccettature di genere, etnia e classe sociale. Il processo al sistema del sapere unico e delle sue strategie di organizzazione e trasmissione dei contenuti è portato avanti secondo un metodo decostruttivo di matrice post-strutturalista che punta a svelare i meccanismi politici che reggono il sistema espositivo, in tutte le sue fasi: dalla formazione delle collezioni alle strategie di allestimento, alla comunicazione. In definitiva, ci si oppone alla retorica del museo come luogo neutrale (come ben aveva delineato negli stessi anni, ma fuori dal contesto strettamente accademico, Brian O'Doherty¹¹), per svelarne l'identità di spazio del controllo sociale e di formazione del consenso.

¹⁰ Il dibattito francese, nello stesso periodo, elabora una propria *nouvelle muséologie*, che propone una riformulazione dell'identità museale costruita sulla relazione musei - realtà. Cfr. Andrée Desvallées, *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, editi da Editions W-MNES, Mâcon-Savigny-le-Temple, 1992 e 1994.

Come chiarisce Andrée Desvalles: "*Il museo è un'istituzione inscritta nella società e suo oggetto di competenza è il rapporto specifico dell'uomo con la realtà sociale e naturale: la sua funzione deve essere concepita in termini sociali e culturali insieme, privilegiando la comunicazione con il pubblico e pertanto la mediazione, in tutte le accezioni del termine. [...] Il museo è il luogo per eccellenza in cui possono studiare i rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo nella sua interezza, e la museologia è la scienza dei rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo*". (Cfr. André Desvallés, *Présentation*, in *Vagues*, cit., Vol. 1, Editions W-MNES, Mâcon-Savigny-le-Temple, 1992 - cit. in C. Ribaldi (a cura di), *Il Nuovo museo. Origini e percorsi*, vol I, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 31.

¹¹ Cfr Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, (1976), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

Il contributo cardine per la teorizzazione di questo spazio politico è dovuto a Tony Bennett, nel saggio *Il complesso espositivo*¹². Qui il museologo pone la sua riflessione in dialogo con quanto elaborato da Douglas Crimp in *Sulle rovine del museo*¹³, ponendosi a sua volta in linea con le teorie foucaultiane de *L'archeologia del sapere*.¹⁴ L'analisi di Bennett prende avvio dall'equiparazione crimpiana del complesso museale agli istituti di internamento-potere elaborati da Foucault (il manicomio, la clinica e il carcere), sulla base della quale lo studioso proponeva un'analisi archeologica del museo e del suo rapporto con la disciplina della storia dell'arte. Il passaggio da moderno e postmoderno nell'arte¹⁵ rappresenterebbe per Crimp il momento di rottura e discontinuità che portò alle trasformazioni epistemologiche nell'organizzazione della conoscenza, passaggio che, per il museo, significava appunto riconoscere la fragilità dei suoi strumenti di organizzazione davanti alla nuova riconosciuta eterogeneità del mondo. Il postmoderno scalzava così i concetti di originalità, autenticità e costruzione della tassonomia museale. Tale crisi dei valori e degli strumenti consentirebbe quindi di porre l'istituzione sotto la lente del post-strutturalismo francese, in quanto:

*“L'archeologia di Foucault comportava la sostituzione di unità del pensiero storicista - come tradizione, influenza, sviluppo, evoluzione, fonte e origine - con concetti quali discontinuità, rottura, soglia, limite e trasformazione.”*¹⁶

¹² Una prima versione è stata pubblicata in *New Formations*, 4, 1988; quindi in *The Birth of the museum*, Routledge, London - New York, 1995, pp. 59 - 86.

Le citazioni qui riportate sono della traduzione italiana inserita nella raccolta a cura di Cecilia Ribaldi, *Il Nuovo museo. Origini e Percorsi*, vol I, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 118 - 155.

¹³ Cfr Douglas Crimp, “On the museum's ruin”, in *October*, 13, Estate 1980, MIT Press, p. 44 - 64.

¹⁴ Cfr Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it Rizzoli, Milano, 1971 e il più tardo François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), trad. it, Feltrinelli, Milano, 1981.

¹⁵ Crimp nello specifico chiama come caso esemplificatore l'opera pittorica di Robert Rauschenberg e gli studi elaborati in merito da Leo Steinberg in Id., *Other Criteria*, Oxford University Press, New York 1972, pp. 55 - 91 (saggio che a sua volta riprendeva i contenuti di un seminario tenuto al MoMa di New York nel 1968).

¹⁶ Cfr Douglas Crimp, “Sulle rovine del museo”, cit. in C. Ribaldi, (a cura di) *Il Nuovo museo. Origini e Percorsi*, cit. p. 107.

Bennett, pur abbracciando l'utilità della concezione del museo in termini foucaultiani - e quindi in termini di specifiche articolazioni di potere e conoscenza - ne rifiuta la lettura come istituzione di internamento. Invita quindi al confronto con l'arcipelago foucaultiano non in termini di sovrapposizione tipologica, come Crimp, ma di parallelismo, ribaltando la direzione strategica impostata dal potere. Se nel carcere, preso ad esempio, la manifestazione del potere insiste nelle modalità attraverso cui gli oggetti e corpi dall'esterno procedevano verso l'interno, nel museo avverrebbe il contrario, secondo la logica dell'esposizione:

*“Le istituzioni che formano il ‘complesso espositivo’ operano un trasferimento di oggetti e corpi dai luoghi chiusi e privati in cui erano stati mostrati in precedenza (ma a un pubblico ristretto) ad arene sempre più aperte e pubbliche, dove, attraverso le rappresentazioni cui sono sottoposti, si trasformano in veicoli per inscrivere e diffondere i messaggi del potere (ma di un diverso tipo) in tutta la società”.*¹⁷

La lettura del museo che ne consegue, costruita sull'idea di Stato gramsciana, è di un luogo permanente della manifestazione del potere (conoscenza), manifestazione elaborata attraverso una retorica del progetto unica e gestita dall'alto, che nega ogni possibilità di alterità. Nel passaggio dalle collezioni private al museo nazionale, si elaborerebbero quindi, all'interno delle democrazie occidentali, *“un insieme di tecnologie culturali volte a organizzare una cittadinanza disposta ad autoregolarsi”*¹⁸.

¹⁷ Cfr. Id, “Il complesso espositivo”, cit. in C. Ribaldi, (a cura di) *Il Nuovo museo. Origini e Origini e percorsi*, cit. p. 120

¹⁸ Si tratta di una lettura simile a quella espressa da Carol Duncan in *Il museo d'arte e i riti della cittadinanza*, in cui la studiosa equipara l'esperienza museale al rito, che, grazie al suo potere trasformativo, “conferisce identità, purifica o restituisce ordine al mondo attraverso il sacrificio, l'ordalia o l'illuminazione”. In questo senso il museo renderebbe visibile il pubblico verso cui dichiara il servizio, utilizzando la mostra come dispositivo di definizione e, quindi, assegnandogli un ruolo. La società postmoderna, con il modello di alienazione e individualismo che propone, sfugge a questa strategia di potere costruita sull'asse del rapporto cittadino-Stato; in questa frattura risiederebbe la causa della fragilità del museo post-moderno.

Cfr. Carol Duncan, “Art museums and the ritual of citizenship”, in Ivan Karp, Steven D. Levine (a cura di), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1990.

Così, mentre le menzionate tecnologie culturali trovano applicazione nelle strategie espositive, insieme alle forme dell'architettura museale prendeva forma l'ideologia, attraverso le armi, ideologiche anch'esse, dell'allestimento degli artefatti "*spogliati dei segni del loro farsi e chiamati a testimoniare il potere produttivo e coordinante del capitale e dello Stato.*"¹⁹

La teorizzazione del complesso espositivo di Bennett funge da apripista per gli studi di *Politics of display*, branca dei *museum studies* che "*esplora la natura politica, gli usi e le conseguenze delle rappresentazione nelle mostre, e svela come la mostra sia un'arena di produzione in cui poter indagare la produzione culturale e, più in generale, la conoscenza*".²⁰ Ci troviamo, chiaramente, ancora in una cornice teorica post-strutturalista, dove la mostra è indagata come testo o medium, la cui produzione viene equiparata a un processo di codificazione-scrittura e il cui consumo diventa decodificazione-lettura.

Alla nascita degli studi di politiche dell'esposizione in campo museale, fa da contraltare l'emergere, negli stessi anni²¹, della disciplina della storia delle mostre in campo storico-artistico, che utilizza l'esposizione come strumento critico per completare la lettura del canone dell'arte dell'Ottocento e del Novecento, mettendo al centro della ricerca i processi, gli intenti e le negoziazioni che contribuiscono a dar forma alle mostre, secondo modalità più o meno dichiarate (o volutamente silenziate). Sono due i testi chiave di questo nuovo filone di studi: *The Avant-garde in Exhibition* di

¹⁹ Cfr. Id, "Il complesso espositivo", cit. p. 147.

²⁰ Cfr. Sharon Macdonald (a cura di), *The Politics of Display. Museum, Science, Culture*, Routledge ed., 1998, p. xi.

²¹ Prima degli anni Novanta possiamo annoverare alcuni contributi attenti alla storia delle mostre, lette però in termini più specificatamente storico-documentari, che di politiche espositive. Si segnalano: I. Dunlop, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, American Heritage Press, NY, 1972; D. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900 - 1916*, Prestel Verlag, Monaco 1974.

Bruce Altshuler²² (1994) e *The power of Display* di Mary Anne Staniszewski (1998). Museologo il primo, storica dell'arte la seconda, nei rispettivi contributi sembrano essersi scambiati le formazioni. Altshuler rielabora la storia delle avanguardie storiche ricostruendo gli eventi espositivi che hanno costruito la storia dei movimenti, evidenziando come *"l'arte è fatta dagli individui, e lavorando soli, i singoli individui posso creare opere radicali in grado di sovvertire assunti culturali e politici. Ma, senza una comunità che accetti - e rifiuti - quest'arte rimane irrilevante per la storia della storia"*.²³

Se lo studio di Altshuler si sviluppa dalle radici del movimento e delle persone che gli hanno dato vita, la Staniszewski elabora il proprio da una prospettiva apparentemente opposta, prendendo in esame la storia espositiva dell'istituzione MoMA, e così proporre una lettura della costruzione del modello culturale americano attraverso le strategie allestitivo che passo passo ne hanno sostenuto lo sviluppo ideologico, dagli anni Trenta fino ai giorni nostri, supportando l'analisi con l'interpretazione delle narrazioni curatoriali sviluppate negli allestimenti.

Alla base di questo studio c'è la volontà di riportare alla luce gli aspetti taciuti della storia dell'istituzione americana, rendendone manifesta l'ideologia, il meccanismo culturale che lavora per escludere o reprimere la costruzione del panorama sociale di riferimento.

La lettura psicoanalitica di questa azione repressiva prolungata porta la storica ad umanizzare l'istituzione, diagnosticando al paziente - in questo caso, il museo - una

²² Cfr. B. Altshuler., *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, University of California Press, Berkeley, 1994.

Sono a cura di Bruce Altshuler anche i due grandi compendi con le mostre principali da metà '800 agli inizi degli anni Duemila: B.A., *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, 1863-1959*, Phaidon, Londra New York, 2008; Id., *Biennals and Beyond. Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, Phaidon, Londra New York, 2013.

²³ Ivi, cit. p. 8.

grave forma di *amnesia*²⁴, che lo porta a disconoscere la propria memoria, il processo che l'ha generata e i frutti che ne sono nati.

Museologicamente parlando, l'amnesia riguarderebbe la progettazione dell'allestimento, e il ruolo cruciale che questa ha ricoperto nel corso del Novecento tanto per la produzione artistica quanto per quella dell'istituzione. In particolare, si vuole porre l'attenzione sull'oblio in cui è caduta la concezione dell'allestimento come medium, elaborato in seno alle avanguardie storiche²⁵, in favore di una visione meno organica dello stesso, in cui le opere vengono lette individualmente, come soggetto di analisi autonoma.²⁶

Ma un'istituzione è fatta di persone, sottolinea la Staniszewski, che operano a vari livelli e con competenze specifiche per la sussistenza della macchina museo o, parallelamente, che scrivono la storia dell'arte a partire dall'interpretazione della produzione culturale e artistica che si origina dentro le mura fisiche dell'istituzione.

Per cui l'uso del termine "amnesia" richiama anche la necessità di una responsabilità individuale di chi ha il compito di elaborare la narrazione del fare artistico, dentro e fuori il museo. La mancanza di attenzione sulle strategie allestitivo riguarda in prima persona anche gli storici dell'arte - se consideriamo che la storia delle mostre ha un

²⁴ Il concetto è sovrapponibile a quella che Brian O'Doherty definisce "radical forgetfulness", sulla rimozione nell'era del white-cube della memoria delle pratiche sperimentali delle avanguardie. Cfr. B. O'Doherty, *Inside the White Cube*.

²⁵ Oltre ai già citati contributi di B. Altshuler, cfr. L. Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installation*, MIT Press, Cambridge MA, 2001; C. Klonk, *Space of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 - 2000*, Yale University Press, Londra, 2009; P. Rylands, *Peggy Guggenheim & Friederick Kiesler: The Story of the Art of This Century*, Guggenheim Museum ed., NY, 2005.

²⁶ Questo passaggio non va letto, ovviamente, come una questione istituzionale indipendente dalla produzione artistica. Il cambio di attenzione e l'imporsi del modello "white cube" converge con gli sviluppi dell'arte minimalista e ambientale, nell'affermazione dell'installazione come medium e dell'attenzione per la site-specificity da parte degli artisti. Sul ruolo della generazione di artisti che ha operato negli anni Sessanta nel trasformare la concezione dello spazio museale e rafforzare il modello White Cube, si veda anche Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames & Hudson ed., Londra 2000, p. 40 e seg.

suo un taglio di studio specifico da meno di vent'anni - e, come evidenza Hans Ulrich Obrist, anche i curatori²⁷.

Tutti gli studi di impianto decostruttivo protagonisti di questo breve excursus sembrano indicare l'urgenza di superare questa amnesia, mediante l'approfondimento del filone dell'*exhibition-making*, tanto nei suoi aspetti politici quanto nei suoi aspetti allestitivi, imprescindibile per una comprensione delle dinamiche di produzione e fruizione del fare artistico.

Nonostante ciò, la sempre più ricca letteratura critica riconducibile ai *curatorial studies*²⁸ continua a proporre una lettura dei processi curatoriali secondo una pratica discorsiva - che talvolta si fa ossessiva e auto-referenziale nel rimuginare sui medesimi

²⁷ Cfr. H. U. Obrist, "Panel Statement and Discussion", in Paula Marincola (a cura di), *Curating Now: Imaginative Practice? Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 200, p. 30-32; Id. "Conversation with Gilane Tawadros", in Sarah Martin, *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, v. 3, Newcastle, 2001.

²⁸ La disciplina legata alla storia dell'arte contemporanea ha avuto un'evoluzione rapidissima negli ultimi cinque anni. I primi contributi, ancora non specifici sul settore arte, si contano a metà degli anni Novanta, quali Reesa Greenberg et al, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, 1996, e Emma Barker (a cura di), *Contemporary Cultures of Display*, Yale Press University, 1999; durante l'inizio del millennio si aggiungono Paula Marincola (a cura di), *What Makes a Great Exhibitions?*, Whitechapel Gallery, Londra, 2007 e Steven Rand e Heather Kouris (a cura di) *Cautionary Tales: Critical Curating*, 2007. Fra i contributi più recenti - sovente risultanti da un convegno o da tavole rotonde - si segnalano Paul O'Neill, (a cura di) *Curating Subjects*, Open, London 2011, Beatrice von Bismark et al., *Cultures of Curatorial*, Sternberg, Berlino 2012, Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, ICI, New York, 2012, Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, 2012

Per i contributi in lingua italiana, cfr. M. Bortolotti, *Il critico come curatore*, Silvana ed., Milano, 2003; D. Scudero, *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma, 2004; C. Bertola (a cura di), *Curare l'arte*, Electa, Milano, 2008. A questi si aggiungono gli approfonditi contributi di Stefania Zuliani su museo contemporaneo in un'ottica più ampia di quella strettamente curatoriale, cfr. Ead, *Il Museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2006; *Effetto Museo. Arte, Critica, Educazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2009; *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

Infine, hanno rivestito grande importanza nel dibattito, pur non portando alla pubblicazione di contributi scritti, l'esperienza della piattaforma "The Utopian Display", a cura di M. Scotini e M. Bortolotti per l'accademia NABA di Milano nel 2009 e il progetto "La Kunsthalle più bella del mondo" sviluppato da Filippa Ramos per la Fondazione Ratti nel 2011.

concetti e per voce di un circolo di persone molto ristretto²⁹ - ma che raramente propone un'analisi puntuale dei progetti³⁰. La tendenza è rivolgere l'attenzione alle volontà e alle speculazioni teoriche del curatore, senza arrivare ad interrogarsi se le modalità con cui queste riflessioni si traducono in una costruzione spaziale - tanto nella struttura del progetto quanto nel suo allestimento - rispondano alle intenzioni dichiarate.

Una ragione di questa tendenza potrebbe risiedere, e insieme esserne la causa, nella mancata elaborazione di un consolidato canone curatoriale.

Può sembrare una contraddizione in termini, quando si parla di pratiche curatoriali intrinsecamente legate a concetti di flessibilità, sperimentazione e rapida obsolescenza, il voler stabilire un'istituzione egemonica qual è, tradizionalmente, il canone³¹. Ma si tratta di una contraddizione solo apparente, derivante da una

²⁹ Felix Vogel è molto critico a riguardo e si scaglia con particolare veemenza contro il format dell'intervista, che, dalle antologie di Hans Ulrich Obrist in poi (i due volumi di *Interviews*, pubblicati da Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery nel 2003 e la successiva *A Brief History of Curating*, edita da JRP nel 2006) è diventato un mezzo privilegiato nelle pubblicazioni sul tema della curatela.

"La forma dell'intervista, come apparente forma di discorso spontaneo, sottolinea la supposta autenticità degli statement e costruisce una forma di autorità che, a sua volta, legittima il curatore come autore della mostra. Tali atti di autenticità hanno meno a che fare con la verità documentaria dell'interlocutore e più con una sorta di giustificazione, un'enfasi sull'autorità allo scopo di legittimare il discorso. Il tono di questo genere di interviste è casuale, armonioso e puramente affermativo. Le persone si conoscono, si citano l'un l'altro, e la critica è percepita come inappropriata" (Cfr. Id., "Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse", in *Oncurating*, Issue 21, Gennaio 2014, cit. p. 46.

I dubbi sull'autoreferenzialità del dibattito emergono anche fra gli stessi curatori. Jens Hoffmann, curatore, critico, direttore della rivista *The Exhibitionist*, che dal 2010 pubblica specificatamente sulla pratica curatoriale, ammette in proposito: *"Spesso mi chiedo se non stiamo perdendo [di vista] il punto [...] Perché noi, come piccolo gruppo di colleghi che più o meno si conoscono tutti, pubblichiamo dozzine di libri con molti degli stessi autori per argomentare e sviluppare al meglio il discorso su come chiamiamo cosa, quando e in quale contesto? Stiamo sviluppando il campo o ci stiamo isolando dalle opinioni e prospettive esterne attraverso un aggrovigliato linguaggio critico?"* (Cfr. J.H., "Curating Between the Lines", in *Critique d'art*, n. 41, Primavera - Estate 2013, r. 10.

³⁰ In questo fa eccezione la collana di studi promossa dalla rivista *Afterall* in collaborazione con il St Martins College of Art di Londra, interamente votata alla storia delle mostre e alla loro ricostruzione puntuale.

³¹ Lo scetticismo è eredità del pensiero post-strutturalista, che identifica il canone con i meccanismi di potere e di esclusione. Sulla definizione di canone (in quel caso ci si riferiva al canone letterario, ma le dinamiche sono assimilabili), cfr. Robert von Hallberg, *Critical Inquiry*, 10, n.1, Settembre 1983, introduzione del direttore, p. iii-iv.

prospettiva di visione che non legge il canone nel suo valore d'insieme, come pre-requisito per ogni forma di critica d'arte, e, contemporaneamente, come una costruzione continuamente rinegoziabile.

Come sostiene Jelena Vesič³², il canone, soprattutto per l'arte contemporanea, deve essere necessariamente aperto e dinamico e prevedere il cambiamento della sua stessa forma se vuole collaborare a un'analisi concreta delle mutevoli situazioni della produzione attuale, in cui tutti i postulati istituzionali, storici e ideologici sono sollecitati a una continua mutazione. Nel caso specifico, quindi, canonizzare assume il significato di un processo reattivo più che di un sistema stabile di valori, in cui la dinamica di intromissione/estromissione che caratterizza il processo di canonizzazione tradizionale è inevitabilmente soggetta ad una sostenuta velocità d'azione.

Il discorso della Vesič sul canone artistico contemporaneo acquista complessità e ambiguità se applicato all'elaborazione di un canone delle mostre, di cui il canone curatoriale costituisce un aspetto. In questo caso, infatti, la velocità di mutazione, oltre che dalla frenesia della ricerca artistica, è sostenuta dai crescenti tentativi di contestazione e revisione da parte dei curatori. Verrebbe da chiedersi inoltre che ruolo dovrebbero avere questi stessi curatoriali nell'elaborazione del nuovo canone, se possono assumerne la responsabilità di analisi o se, piuttosto, l'autorità critica debba rimanere in seno alla disciplina storico-artistica.

Ci aiuta a far chiarezza a riguardo Bruce Altshuler³³, che evidenzia come i due canoni - quello dell'arte e quello delle mostre - rispondano a specificità critiche differenti e, quindi, necessitino di procedure analitiche e prospettive disciplinari distinte.

Alla base del suo ragionamento vi è l'opinione che la riflessione sul valore di una mostra, e quindi la valutazione del suo inserimento in un canone, sia sviluppata

³² Jelena Vesič, "The canons of contemporaneity (Nine Positions)", in *Manifesta Journal*, n. 10, 2010/2011, p. 41-60.

Senza considerare, inoltre, i diversi canoni interni alla stessa disciplina storico-artistica, derivanti dai tagli prospettici degli studi femministi, marxisti, post-coloniali e simili (cfr. Keith Moxey, "Motivating History", in *Art Bulletin*, 77, n. 3, Settembre 1995, p. 400.

³³ Cfr. Id., "A canon of exhibitions", in *Manifesta Journal*, n. 10, 2010/2011, p. 5 - 13.

secondo logiche differenti se portata avanti da uno storico dell'arte o da un curatore. Il primo, sostiene lo studioso, tenderà a valutare il significato della mostra per il peso specifico all'interno della storia dell'arte, se ha introdotto al pubblico i lavori di un particolare artista (o gruppo di artisti) legato a un nuovo movimento. Il secondo, invece, sarà portato ad analizzare le modalità con cui i lavori sono presentati - secondo differenti variabili in termini allestitivi, istituzionali, temporali - e, in base a questa lente, delinea le eventuali innovazioni. Un canone sviluppato secondo un'ottica storico-artistica includerebbe, per esempio, mostre quali la sala dei Fauves al *Salon d'Automne* (1905), il primo *Armory Show* del 1913 o la mostra *Pictures*, curata da Douglas Crimp nel 1977 presso Artists Space di New York. Ma, per il fatto che nessuno di questi progetti espositivi ha introdotto nuove soluzioni o riflessioni allestitivi, non potrebbero mai entrare in un canone sviluppato in un'ottica curatoriale. Nulla osta, ovviamente, che talvolta i canoni coincidano, come, per esempio, nel caso della mostra *Dada Messe* realizzata nella libreria Burchard di Berlino (1920).

Tenendo conto di questa molteplicità di visione, appare ancora più urgente il raffinamento di un occhio specifico di studioso delle pratiche curatoriali, che lavori sull'individuazione di un corpus di mostre che fungano da pietre miliari, perché *“senza degli esempi canonici, ci manca una lingua franca per facilitare la ricerca comune e la discussione produttiva [...] che coinvolga sia chi produce le mostre, sia chi le studia”*³⁴. Proprio in questo momento di discussione si manifesta l'importanza del canone, finalizzato a *“fornire le basi per un dialogo potenziale, generando sufficiente accordo da rendere il discorso proficuo, creando sufficiente disaccordo per darci una ragione per continuare a discutere.”*³⁵

³⁴ Ivi, p. 10.

³⁵ Cfr. David Carrier, “Art and Its Canons”, in *The Monist*, 76, n.4, Ottobre 1993, p. 530.

Nessun processo di storicizzazione e di elaborazione del canone è stato aperto sul fenomeno del Nuovo Istituzionalismo. Per risolvere questa mancanza occorre innanzitutto individuare un metodo di analisi, dotato di strumenti specifici.

1.2. Quale metodo per gli studi curatoriali?

Come abbiamo visto, la natura dei quesiti di ricerca a cui si propone di rispondere impone un approccio metodologico ibrido, che collochi gli studi in una prospettiva transdisciplinare³⁶, dialogante fra il campo della storia dell'arte e quelli degli studi museologici e che abbracci al contempo le neonate discipline di studi curatoriali e di storia delle mostre. Nessuna delle discipline, presa singolarmente, riuscirebbe a fornire gli strumenti necessari alla comprensione di un quadro così complesso ed espanso.

Si tratta di un problema di posizionamento e di individuazione della propria grammatica simile a quello affrontato da Claire Bishop per il tema dell'arte partecipativa in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).³⁷ I suoi studi si collocano in una visione ampia sul fenomeno del ritorno ciclico, nel corso del Novecento, al sociale, inteso come “*ripensamento utopico della relazione fra arte, il campo sociale e il suo potenziale politico - manifestato attraverso una riconsiderazione dei modi in cui l'arte è prodotta, consumata e discussa.*”³⁸

L'orizzonte di pensiero e di analisi è il medesimo su cui si muovono anche le pratiche curatoriali sperimentali; può quindi essere utile partire dalle riflessioni di metodo della

³⁶ L'inizio del millennio è segnato dalla discussione sulla differenza fra interdisciplinare e transdisciplinare. Maria Lind spiega la differenza fra i due approcci rifacendosi alla teoria dei colori (mischiano tinte diverse si otterrà solo il marrone, accostandole avremo il rafforzamento di entrambe); citando le posizioni di Hal Foster e Rosalind Krauss, sottolinea la sterile immutabilità di un approccio interdisciplinare in cui “è necessario essere prima disciplinari - radicati in una disciplina, preferibilmente due, conoscere storicamente i rispettivi discorsi prima di testarli l'uno contro l'altro”, di fronte alla più produttiva dialettica fra approcci transdisciplinari (Cfr. Ead, *What if: Art on the Verge of Architecture and Design*, in Brian Kuan Wood (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, p. 391).

Sul dibattito generale, cfr. Alex Coles, Alexia Defert, *The Anxiety of Interdisciplinary*, Backless Books, Londra, 1998.

³⁷ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2011- trad. it, a cura di Cecilia Guida (a cura di), *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Sossella Ed., 2015.

³⁸ Cfr. *Inferni Artificiali*, cit. p. 15.

critica, per sviluppare una visione prospettica sugli strumenti da utilizzare sul nostro caso specifico.

Dedicandosi alla lettura del fenomeno della partecipazione nell'arte del Novecento, la Bishop ha sottolineato come la disciplina della storia dell'arte faticò a star dietro a una ricerca - come può essere quella delle pratiche sociali - in cui l'autorialità della produzione risulta condivisa da più attori - artista, istituzione, pubblico - e, soprattutto, che spesso non si propone di restituire una formalizzazione in termini di oggetto, preferendo la medialità della *situazione*. Nel momento in cui la visualità perde la centralità dell'analisi, si deve necessariamente allargare il campo disciplinare e includere i contributi teorici e il vocabolario della sociologia, della filosofia politica, della storia del teatro e della performance. Ne deriva una prospettiva critica che supera l'interdisciplinarietà della metodologia storico-artistica che aveva accompagnato il dibattito critico occidentale degli anni Settanta, particolarmente esemplificato dalla rivista *October*³⁹, che incrociava la storia dell'arte con il marxismo, la psicanalisi e la linguistica.

A questo mutamento del taglio critico, si aggiunge l'adeguamento degli strumenti d'analisi da applicare all'interpretazione delle forme artistiche sviluppate secondo una temporalità aperta.

Ovviamente, sarebbe auspicabile la possibilità di fruire in diretta il fenomeno, così da esperirne l'intero sviluppo. Ma si tratta di una soluzione difficilmente percorribile da uno studioso, per ragioni di varia natura: in primo luogo quella, banalmente, temporale, nel momento in cui ci si appresta all'analisi di progetti già conclusi; in secondo luogo quella geografica, visto il carattere globale della produzione artistica contemporanea, i cui confini sono assai più ampi - e i ritmi più frenetici - di quelli dello studio, oggi ulteriormente affaticato dai tagli dei fondi di ricerca da parte dell'accademia. Infine, anche quando il momento potrebbe essere compatibile con la

³⁹ Per un'analisi della produzione culturale della rivista, cfr. Maria Giovanna Mancini, *October. Una rivista militante*, Luciano ed., 2014.

presenza dello studioso, l'arte sociale si sviluppa su archi temporali talmente lunghi, che rendono oggettivamente difficile esperirne l'intero sviluppo, spesso persino per gli artisti stessi.⁴⁰

Ne consegue che spesso l'analisi debba svilupparsi sulla documentazione fotografica - che non può che essere debole nel restituire una dinamica emotiva - e attraverso il dialogo con i pochi osservatori diretti che, quasi sempre, coincidono con gli addetti ai lavori (le parole dell'artista, del curatore e del suo team di assistenti, qualche partecipante⁴¹), le recensioni delle riviste specializzate, quando presenti, e la cosiddetta letteratura grigia. Le fonti si presentano quindi in larga parte eterodosse e parziali, costringendo a una riflessione interna sui criteri di selezione delle stesse, che non possono che essere valutata sui casi e gli obiettivi specifici.

Viene infine il problema della valutazione: in che termini si può discutere di qualità nel campo dell'arte partecipativa?

Il ricorso al vocabolario delle scienze sociali per concetti quali comunità, sfera pubblica, engagement - non giustifica l'appropriazione degli strumenti della sociologia positivista, dal momento che *'l'arte partecipativa non è solo un'attività sociale ma*

⁴⁰ Non di rado l'artista abbozza il progetto e dà le direttive, lasciando il coordinamento e lo sviluppo del progetto al curatore o dipartimento educativo, così da potersi dedicare ai nuovi lavori. L'accavallarsi di progetti, spesso in aree geografiche lontane, che costringe a un coinvolgimento dell'artista solo nella parte iniziale, con saltuarie partecipazioni durante lo sviluppo, e per la restituzione finale del progetto nel format mostra, rappresenta una questione di non secondaria importanza per l'arte partecipativa.

⁴¹ Proprio l'utilizzo delle testimonianze delle persone coinvolte nella partecipazione costituisce un terreno di analisi scivoloso, come ben chiarisce la Bishop: *"Per molto tempo, ho avuto un sentimento di dubbio strisciante riguardo all'interrogativo se doversi parlare con i partecipanti dei progetti sviluppati su un lungo periodo o solo con gli artisti e i curatori che li organizzavano, ma la prima opzione mi sembrava troppo complicata. Ero preoccupata per il fatto che i partecipanti potessero non essere sufficientemente analitici, da una parte, o risultare [banalmente] "la voce dell'autenticità, dall'altra. Inoltre, gli artisti si sarebbero sicuramente raccomandati di parlare con coloro che avevano supportato fortemente il progetto, i più entusiasti, coloro che avrebbero garantito di fare una buona impressione. Inoltre, i partecipanti avrebbero avuto qualcosa di interessante da dirmi? Il dubbio si è esasperato quando ho recensito negativamente il progetto "Artforum Diary" (Norvegia, 2005). Quest'articolo portò uno dei partecipanti, con il supporto di un critico d'arte, a scrivermi un'invettiva di risposta. Molti dei reclami erano giusti. Avevo visitato il progetto solo per un pomeriggio, in un momento in cui non stava accadendo nulla."* Cfr. Ead., " 'And That is What Happened There'. Six Participants of The Bijlmer Spinoza-Festival", in Thomas Hirschhorn. *Establishing a Critical Courpus*, JRP, Berlino, 2011, pp. 6 - 51, cit. p. 8.

anche una produzione simbolica, inserita nel mondo e allo stesso tempo separata da questo".⁴² Il rischio, in questo caso, è di avvicinare il proprio studio a quelli svolti dai consulenti in materia di politica culturale, il cui ultimo fine è l'individuazione e il raggiungimento di risultati concreti, e passare quindi da una valutazione di tipo qualitativo, tipico degli studi umanistici, a quello quantitativo, appunto, delle politiche culturali.

Questa difficoltà non deve sollevare gli umanisti dalla responsabilità del giudizio e dall'utilizzo del termine *qualità*, "rifiutato da molti artisti e curatori politicizzati in quanto al servizio degli interessi del mercato e delle élite di potere"⁴³. La Bishop si oppone oppone fermamente a questa rinuncia, sottolineando la necessità del giudizio di valore, unico modo per sviluppare un'analisi del presente e delle dinamiche e dei valori che lo caratterizzano. Un giudizio di valore che ovviamente non punta al ripristino della ricerca del bello, ma che deve mirare piuttosto a evidenziare la *"complessità concettuale ed emotiva generata dai progetti artistici orientati socialmente, in modo particolare, a quelli che dichiarano di rifiutare la qualità estetica, al fine di renderli più forti e di assegnare loro un posto nella storia."*⁴⁴

Il fatto che l'arte partecipativa e le pratiche curatoriali sperimentali si muovano nello stesso panorama storico-culturale non è l'unico motivo per cui è possibile utilizzare le riflessioni della Bishop per i metodi di analisi del Nuovo Istituzionalismo. Oltre al contesto, infatti, i due fenomeni condividono l'insostituibilità della presenza fisica quando il dato da analizzare si compone anche di contatto umano e di esperienza

⁴² Cfr., *Inferni Artificiali*, cit. p. 19.

⁴³ Ivi, cit. p. 20.

⁴⁴ La dinamica, evidenzia la Bishop, è simile a quella che ha portato al riconoscimento di pratiche quali il cabaret Dada, il *détournement* situazionista, la dematerializzazione dell'arte concettuale e l'arte performativa. *"Il punto non è riferirsi a questi fenomeni visivi contrari all'estetica (aree di lettura, giornali auto-pubblicati, cortei, manifestazioni, onnipresenti piattaforme di compensato, interminabili fotografie di persone) come a oggetti di un nuovo formalismo, ma analizzare come essi contribuiscono e rafforzano l'esperienza sociale e artistica che ne è generata"* (ivi, cit. p. 20).

corporea di un determinato spazio, da cui consegue la difficoltà sulla selezione delle fonti che possano supplire all'assenza, un orizzonte di possibilità che solleva non poche criticità.

Quali sono le fonti attraverso cui studiare una mostra recente, realizzata negli ultimi quindici anni, per le quali, per giunta, difficilmente si può fare affidamento su un archivio?

Il primo pensiero va al catalogo, il mezzo tradizionalmente deputato alla documentazione dell'evento espositivo. Ma anche il catalogo, insieme al format mostra, sta subendo una velocissima trasformazione, nel tentativo di riflettere il carattere della pratica artistica che si vuole raccontare. Si tratta di un processo che possiamo riscontrare a partire dalla smaterializzazione dell'arte negli anni Sessanta, interessato da una doppia dinamica: da una parte abbiamo l'incapacità del mezzo editoriale di farsi coerente rappresentazione della scrittura espositiva, dall'altra la crescente volontà, da parte dei curatori quanto degli artisti, di fare della stessa pubblicazione un medium⁴⁵. In entrambi i casi l'intenzione porta alla realizzazione di un prodotto eterodosso in termini documentativi: *“non meno delle mostre stesse, non sono luoghi di rappresentazione neutri né trasparenti, bensì profondamente mediati [...] eventi storici a pieno titolo, che a loro volta devono essere ricostruiti, interpretati, storicizzati”*⁴⁶. Si tratta di una tendenza che presenta criticità solo in un ragionamento sulla selezione delle fonti, in quanto, se osservata in prospettiva culturale, è pregevole espressione di un fermento sperimentale che contribuisce a rendere vitale la riflessione sul rapporto fra arte e critica e i processi che lo caratterizzano.

⁴⁵ Si pensi alle esperienze a cavallo con l'editoria di Seth Siegelaub con Xerox (Cfr. S. Siegelaub, C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, Sol LeWitt, R. Morris, L. Weiner, Siegelaub/Wendler, New York, December 1968, edition of 1000).

Cfr Alexander Alberro, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Johan & Levi ed., Milano, 2011.

⁴⁶ Gwen L. Allen, “Il Catalogo come spazio espositivo negli anni Sessanta e Settanta”, in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra presso la Fondazione Prada, Venezia 2013, p. 707.

Anche nel caso in cui il curatore abbia optato per la realizzazione di un catalogo tradizionale, non necessariamente la documentazione fotografica al suo interno corrisponderà agli allestimenti scelti per la mostra. Non è insolito infatti che la committenza insista per avere il catalogo per l'apertura della mostra, per questioni di promozione e comunicazione istituzionale; in queste circostanze, salvo rari casi, il catalogo riporta le immagini delle singole opere (elemento comunque da non dare per scontato) ma non quelle d'insieme utili a comprendere la scrittura espositiva. Nel caso specifico del Nuovo Istituzionalismo, inoltre, è frequente che il catalogo venga sostituito dalla più accattivante fanzine (stampata in bianco e nero, magari in bassa qualità, per una logica di status estetico oltre che economica), per cui la comunicazione di un buon apparato fotografico a fini documentativi risulta essere l'ultima delle priorità.

Fortunatamente, a questa mancanza riesce in parte a sopperire il flusso delle immagini caricate sul web, che include tanto le vedute di allestimento di rappresentanza inserite successivamente nei siti ufficiali delle istituzioni e della stampa, quanto gli scatti rubati dai fruitori durante le visite, caricate sui social network e sui portali più specificatamente fotografici, come flickr.

È vero che ai giorni nostri, lo studioso ha a disposizione una grande quantità di immagini, più o meno autorizzate a rappresentare un dato evento, che spesso, però, rispondono a esigenze diverse da quelle critiche, quali la spettacolarizzazione o l'intrattenimento.⁴⁷

⁴⁷ Si pensi agli effetti di un grandangolo o alla correzione delle fonti luminose con programmi di fotoritocco o alle foto-gallery delle inaugurazioni (informalmente chiamate "chiccerà" da alcune riviste più attente all'evento mondano che all'elaborazione teorica), con le foto di gruppo davanti alle opere. Le foto dei visitatori meriterebbero un discorso a parte, sul superamento della fruizione dell'occhio-spettatore analizzata da Brian O'Doherty (cfr. Id, "The Eye and the Spectator", in *Inside the white cube*, University of California Press, San Francisco, 1999, p. 35-64).

Quanto alla produzione critico-testuale che accompagna una mostra, il problema è duplice. Da una parte avremo il racconto dei diretti interessati, artisti e curatori, con tutto ciò che il loro coinvolgimento in prima persona comporta in termini di debolezza critica⁴⁸. Dall'altra parte, a bilanciare, dovremmo avere la produzione critica sulle mostre proposta dalle riviste specializzate, oggi frequentemente accusata di inadeguatezza, spesso sbilanciata sulla lettura, talaltro piuttosto superficiale, delle intenzioni progettuali, poco sulle opere esposte e ancora meno sulla scrittura spaziale⁴⁹.

Le difficoltà derivano probabilmente dalla molteplice lettura a cui un'opera d'arte si presta nel momento in cui viene inserita in una mostra ed entra a far parte di una nuova relazione con altre opere, e con i fruitori che la recepiscono e la interpretano in quel determinato contesto. Come ben sintetizza Peter Osborne:

“i lavori hanno intrinsecamente un doppio codice: hanno un significato proprio [...] e delle modalità di esperienza, e hanno significati completamente “post-autonomi”, che maturano a loro favore come il risultato della loro posizione nella complessiva logica di costruzione di una mostra. Questa è una logica di per sé contraddittoria: divisa fra la presentazione del collettivo valore-mostra dei lavori e il loro putativo valore-d'uso come modelli all'interno di un

⁴⁸ Va sottolineato, inoltre, che spesso quella che ci viene proposta in questi contributi è una celebrazione autoriale, romanticamente anacronistica, del genio dell'artista o del curatore, che omette il contributo corale del gruppo di lavoro che lavora ad una mostra.

Il sottolineare questo elemento non vuole essere una 'rivendicazione sindacale' del dipartimento educativo o dei tirocinanti non pagati, quanto lo spunto per segnalare come il settore della scrittura critica sia, salvo rare eccezioni (vedremo che il Nuovo Istituzionalismo in questo caso provi ad avanzare qualche soluzione) ben lontano da elaborare forme che restituiscano l'autorialità collettiva del processo artistico, nonostante il processo del lavoro in équipe faccia la sua comparsa nella produzione degli artisti già a partire dagli anni Sessanta.

Sottolinea la Bishop: *“I mondi della musica, del cinema, della letteratura, della moda e del teatro hanno un ricco vocabolario per descrivere la co-esistenza delle posizioni autoriali (direttore, autore, attore, editore, produttore, responsabile del casting, ingegnere del suono, stilista, fotografo), che sono tutti considerati essenziali per la realizzazione creativa di un dato progetto. La mancanza di una terminologia equivalente nell'arte visiva contemporanea ha portato a una cornice riduttiva, sorretta da una certa indignazione morale”* (op. cit., p. 21).

⁴⁹ Julian Myers l'accusa di essere affetta da “fobia dell'opera d'arte”, cfr J.M., “On the Value of a History of Exhibitions”, in *The Exhibitionist*, n.4, 2011, p. 27.

programma speculativo di costruzione sociale. Questi programmi sono difficili miscele di arte, economia e politica”⁵⁰.

Sulla critica applicata a un programma curatoriale piuttosto che a una singola mostra, il quadro risulta ancora più complesso. In questo senso è chiarificatore un dialogo fra Maria Lind e Alex Farquharson:

M.L. “Penso che abbiamo un problema con la critica. Non solo è molto raro che guardi a come le cose vengono messe insieme o al programma dell’istituzione, ma è anche molto raro che, quando si dedica a luoghi conosciuti per il proprio carattere sperimentale, legghi questa [attitudine] a ciò che l’arte sta facendo, così come a un altro lavoro dell’artista.”

AF: “La critica si esprime quasi sempre sul singolo progetto, mentre alcuni degli artisti e delle istituzioni su cui noi stiamo ragionando lavorano in termini di evoluzione [della ricerca]. La critica è stata troppo lenta nell’arrivare ai termini con cui interagiscono curatela e pratiche artistiche recenti. In generale, la critica d’arte è resistente alla sperimentazione curatoriale. Sembra che le manchi il linguaggio per trattarla”⁵¹

Cataloghi non documentativi, documentazione fotografica che non sempre restituisce la scrittura allestitiva, contributi critici parziali o comunque difficilmente focalizzati sulla mostra in quanto format: la problematicità delle fonti nel campo degli studi curatoriali lascia intuire le ragioni degli studi lacunosi su molte esperienze espositive, Nuovo Istituzionalismo *in primis*. Si tratta di un campo di studio in buona parte ancora da costruire, come riconosce lo stesso Charles Esche, in un’intervista pubblicata nel 2014:

⁵⁰ Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, Londra 2013, cit. p. 162.

⁵¹ M. Lind, A. Farquharson, “Integrative Institutionalism: a Reconsideration”, in Tone Hansen, Trude Iversen (a cura di), *The new administration of aesthetics*, Torpedo Press, Oslo 2007 (cit. p.123-124).

“È assolutamente necessario ora scrivere una storiografia di questo tempo e comprendere cosa è accaduto al fine di costruire su [quanto è stato fatto] e sperimentare nuovamente. È vitale analizzarne gli elementi di forza e di debolezza. Ciò che non viene scritto, è perso. Forse abbiamo necessità di essere storicizzati da un'altra generazione, da voi che non siete stati coinvolti e che avete necessità di avvicinarvi e convalidare (o no) le nostre esperienze”⁵²

Come procedere all'elaborazione di questa invocata storicizzazione? Quali possono essere gli strumenti di selezione e convalida? Per rimanere sulle sollecitazioni offerte dalle riflessioni della Bishop, occorre individuare un metodo che proponga un'analisi di quanto è stato prodotto piuttosto che occuparsi unicamente del processo e delle pure intenzioni: *“il risultato - l'oggetto, il concetto, l'immagine o la storia che, di volta in volta, costituisce un elemento di negoziazione - è il collegamento necessario tra l'artista e il pubblico secondario (tu e io, e tutti gli altri che non hanno partecipato)”⁵³.*

Trasposto il ragionamento sul nostro caso specifico, trattandosi di un movimento curatoriale, il risultato da analizzare sarebbe la mostra, nei suoi format più o meno tradizionali. In questo, la suggestione colta nei contributi della Bishop è preziosa per l'elaborazione dei metodi attraverso cui procedere allo studio di un canone, da intendersi nei termini evidenziati da Bruce Altshuler, che abbiamo visto essere ritenuto necessario tanto dagli studiosi quanto dagli stessi protagonisti

Prima di addentrarci in questo processo, occorre però chiarire lo stato di avanzamento degli studi sul tema e individuare i nodi concettuali su cui impostare la successiva analisi.

⁵² Charles Esche, “We were learning by doing”, in *Oncurating*, n. 21, cit. p. 24.

⁵³ C. Bishop, *Inferni Artificiali*, cit. p. 21.

1.3. Nuovo istituzionalismo: storia degli studi

Le ambiguità che caratterizzano l'analisi critica del fenomeno trovano riscontro persino nel nome stesso con cui si è soliti far riferimento alla pratica. Oltre al più accreditato Nuovo Istituzionalismo, con riferimento più o meno approfondito alle stesse riflessioni, troviamo le definizioni di *Experimental Institutionalism* (Charles Esche)⁵⁴, *New Institutionalism* e *Institutional Experimentation* (Manuel Borja-Villiel e Jorge Ribalta)⁵⁵, *Relational Institutionalism*⁵⁶, *Instituent practices* (Gerald Rauning)⁵⁷, *Institution of Critique* (Andrea Fraser)⁵⁸, *Performative curating* (Maria Lind)⁵⁹, *Reflexive curating* e *Negotiating museology* (Kate Fowle)⁶⁰, *Utopic curating* (Arken - Copenhagen)⁶¹, *Tactical Museology* (Ivan Karp e Corinne A. Kratz)⁶², *Radical museology* (Claire Bishop)⁶³.

⁵⁴ Cfr. Id, "There was some trouble..or a loaded gun won't set you free, so they say..", in *There's gonna be some trouble. The five years Rooseum book 2001 - 2006*, cit p. 31.

⁵⁵ Cfr. Jorge Ribalta, "Experiments in a New Institutionalism," in *Relational Objects, MACBA Collections 2002-2007*, Barcelona: MACBA Publications, 2010; PDF online (http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_eng.pdf).

⁵⁶ Lucie Kolb e Gabriel Flückiger attribuiscono la definizione a Jorge Ribalta (Cfr *Oncurating*, n. 21, p. 21) ma non è stato possibile risalire alla fonte.

⁵⁷ Cfr. G. Rauning, "Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming", in G. Rauning e Gene Ray, *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*, May Fly Books, Londra 2009, p. 3 -12.

⁵⁸ Cfr. A. Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in John C. Welchmann, *Institutional Critique and After*, JRP Ringier, Zurigo, 2006, p. 130.

⁵⁹ Cfr. M. Lind, "Learning from Art and Artists", in Gavin Wade (a cura di) *Curating in the 21st Century*. Walsall, West Midlands, The New Art Gallery, 87-102.

⁶⁰ Cfr. K. Fowle, "Reflexive curating: Generative Practice today" (unpublished paper, 2011, presented at Musée d'art contemporain de Montréal, Max and IrisStern International Symposium 5: Manufacturing Exhibitions, March 24-25, 2011), cit. in Terry Smith, *Thinking contemporary curating*, p. 249.

⁶¹ "Utopic curating", *Arken Bulletin*, v. 5, 2010 Copenhagen.

⁶² Ivan Karp and Corinne A. Kratz, "Introduction", in Gustavo Buntinx et al., *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2007, p. 24.

⁶³ Cfr. C. Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Londra 2013.

Di queste definizioni, solo quelle proposte da Charles Esche e Gerald Rauning sono volte a riformare il termine, il primo in disaccordo sul “new” perché, troppo vicino alla propaganda neoliberale, suonerebbe come una campagna pubblicitaria⁶⁴, il secondo perché vi trova un’assonanza con espressioni come ‘New Public Management’. Le altre proposte si concentrano su particolari sfumature o riportano il fenomeno nella sfera dei museum studies.

Pur ritenendo interessanti e valide le sfumature comunque degli altri termini, nel presente studio si è deciso di attestarci sulla definizione ufficiale. La decisione è funzionale all’intenzione di consolidare lo scheletro dell’impalcatura critica costituita dagli studi storici del fenomeno, inquadrabili nel periodo in cui effettivamente il Nuovo Istituzionalismo rappresentava un tema di attualità, negli anni che vanno fra dal 2003, quando il termine fa la sua prima comparsa nel campo della teoria dell’arte per mano di Jonas Ekeberg,⁶⁵ al 2007, anno in cui Nina Möntmann mette nero su bianco un suo ipotetico declino.⁶⁶

Si è scelto di fare di questi estremi temporali la *core area* dell’analisi perché sono questi gli anni in cui il termine è usato per indicare specificatamente la serie di pratiche oggetto di studio come metodologia viva e dibattuta. Dopo il 2007, infatti, se da una parte ne abbiamo la certificazione della sua esistenza con l’inserimento del lemma nel vocabolario della pubblicazione *Skulptur Projekte Münster*⁶⁷, dall’altra assistiamo a un

⁶⁴ “Non mi sento a mio agio con la parola ‘nuovo’ perché è un vocabolo così neoliberale. Suona come “nuovo, potenziato detersivo in polvere” o qualsiasi altro prodotto commerciale, e non è quello che realmente voglio. [Il termine] non era uno strumento di marketing e penso che sia anche per questa ragione che, in un certo senso, sia fallito nella cornice di lavoro contemporanea [alla ricerca] dell’attenzione economica; è comunque riuscito a stabilire chiaramente una determinata identità. Nonostante ciò, voglio porre l’enfasi [sull’espressione] ‘Experimental Institutionalism’ perché penso che ti liberi dall’idea di creare una grande narrativa del ‘nuovo’ che implica che ora tutte le istituzioni dovrebbero diventare così” (Cfr. Charles Esche, “We were learning by doing”, *Oncurating*, n. 21, p. 25).

⁶⁵ Cfr. J. Ekeberg, *New Institutionalism Verksted#1*, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 2003.

⁶⁶ Nina Montmann, “The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future”, inserito negli studi Eipcp con data agosto 2007, edito con MayFlyBooks 2009.

⁶⁷ Voce a cura di Claire Doherty, in Brigitte Franzen, Kasper König e Carina Plath, *Skulptur Projekte Münster*, Walter König, Cologne, 2007.

progressivo declino della volontà di utilizzare la definizione come cornice per la riflessione - comunque poco articolata e sconnessa - sull'identità delle istituzioni d'arte contemporanea e sul loro ruolo. Nella letteratura successiva il Nuovo Istituzionalismo diventa una definizione riferita a un esperimento passato, sviluppato frettolosamente e abbandonato senza che nessun osservatore sentisse la necessità di analizzarne il lascito.

Occorre precisare che il termine non rappresenta un neologismo, ma si tratta di una traslazione dal campo delle scienze sociali, in riferimento alle teorie di Paul J. DiMaggio e Walter W. Powell⁶⁸. Dal punto di vista sociologico, il nuovo istituzionalismo (o neo-istituzionalismo) pone al centro dei propri studi le dinamiche attraverso cui le istituzioni sono in grado di modificare e costruire la vita della comunità, influenzando sulle percezioni e i comportamenti tanto del singolo individuo quanto del gruppo collettivo. Le questioni che si propone di analizzare sono quindi simili alle intenzioni della pratica curatoriale, ma, secondo le dichiarazioni dello stesso fautore dello slittamento disciplinare Jonas Ekeberg, le relazioni si fermano alla suggestione: il termine era stato scelto "piuttosto sbrigativamente" e perché "era nell'aria". Semplicemente, dice, si era voluta costruire una riflessione sotto l'ombrello di quello che definisce una sorta di "cultural branding", calata nelle urgenze del contesto storico, sui programmi più sperimentali delle istituzioni artistiche.⁶⁹

⁶⁸ Cfr. Walter W. Powell e Paul J. DiMaggio (a cura di), *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, University of Chicago Press, 1991 - trad. it *Il neoistituzionalismo nell'analisi organizzativa*, Edizioni di Comunità, Torino, 2000.

⁶⁹ Cfr. "The term was snapped out of the air". An interview with Jonas Ekeberg, in *Oncurating*, Issue 21, pp. 18 - 21.

Nell'introduzione al volume del 2003, aveva scritto: " *Istituzionalismo* ' è un termine usato in molti campi della società, dall'economia alla sociologia alla religione. 'Nuovo Istituzionalismo' è specificatamente usato nel campo delle scienze sociali, e denota una nuova fiducia nell'importanza delle istituzioni, insieme a una definizione più ampia di ciò che costituisce un'istituzione e a un focus sul valore di un'istituzione. Per qualche ragione, né 'istituzionalismo' né 'nuovo istituzionalismo' sono usati nel campo della teoria dell'arte contemporanea. L'uso di questi termini in questo contesto è, pertanto, puramente speculativo." (op. cit, p. 15).

Troviamo quindi per la prima volta la definizione in *New Institutionalism. Verksted#1* (2003)⁷⁰. Il nome della collana (il lemma norvegese *verksted* indica un'attività simile al workshop) chiarisce bene il carattere non-accademico del testo e sin dall'introduzione - a firma di Ute Meta Bauer, al tempo Direttrice dell'Istituzione - si manifesta la volontà di inserire la riflessione nel più generale dibattito del *discursive turn*⁷¹. Con questa pubblicazione, dichiara la Direttrice, l'Office for Contemporary Art Norway si presenta come un'istituzione animata dalla volontà di adattarsi ai nuovi significati e metodi dell'arte contemporanea, trovando nuove modalità di pensiero e di lavoro.

Il volume risponde a quest'esigenza, chiedendosi se e in che modo le istituzioni riescono a sostenere il carattere processuale della ricerca artistica all'inizio del nuovo millennio. La risposta negativa non è neanche troppo sottesa ed è chiaro l'invito a una riformulazione del museo, che lo renda capace di adeguarsi a queste stesse esigenze di apertura e flessibilità. Per spiegare il dilemma, Ekeberg chiama ad esempio un collettivo di artisti norvegesi, New Meaning in Trondheim, che lavora con gli immigrati nello spazio pubblico, sottolineando come il momento espositivo di un progetto di questo tipo non possa limitarsi alla semplice esposizione della durata di un paio di settimane: occorre che il museo trovi un vocabolario adatto a raccontare lo sviluppo temporale del lavoro, i momenti dialogici che accompagnano l'elaborazione visuale e tutte quelle criticità che lo spazio espositivo tradizionale è solito tagliare fuori.

Nell'aprire il campo di riflessione Ekeberg cita alcune delle istituzioni che a suo parere si muovevano in questa direzione - come il Rooseum a Malmö, il Palais de Tokyo a Parigi, Platform Garanti Contemporary Art Center di Istanbul e la Kunsthalle di Bergen)

⁷⁰ Jonas Ekeberg (a cura di), *New Institutionalism Verksted#1*, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 2003.

⁷¹ "L'idea del 'discorsivo prima di tutto' ha due finalità. In primo luogo, dà la direzione ai nostri progetti in generale, permettendoci di focalizzarci sull'arte e gli artisti, gli operatori culturali e i teorici in linea con l'emergente volontà di coinvolgimento nei dibattiti culturali, socio-politici. In secondo luogo, ci permette di sviluppare forme relazionali fra cui lecture, dibattiti, seminari, screening e pubblicazioni, e correlarli con il nostro International Studio Program Oslo, al fine di dare un contributo sostanziale al dibattito in corso, confrontando il punto di vista nordico con qualsiasi altra prospettiva [esterna]".

Cfr. Ute Meta Bauer, "introduzione", in Jonas Ekeberg, *New Institutionalism Verksted#1*, cit. p. 6.

- ma limitandosi a una semplice menzione che non entra nel merito delle ragioni e delle modalità per le quali queste istituzioni si differenzierebbero da altri centri espositivi. Pone parzialmente rimedio a questa lacuna il saggio di Rebecca Gordon Nesbitt - *Harnessing the means of production*⁷² - in cui la studiosa, nel chiarire quanto anticipato da Ekeberg sul fenomeno dell'appropriazione delle metodologie del fare artistico da parte delle istituzioni, fa riferimento specifico a due curatori, Charles Esche e Maria Lind, citando i rispettivi progetti *Baltic Babel* (Rooseum, Malmö 2002) e *Sputniks* (Kunstverein, Monaco 2002-2004). Il suo saggio traccia la breve storia del rapporto fra *artist-run-space* e istituzioni, non mancando di segnalare gli aspetti problematici di questa relazione, e propone i due casi neoistituzionalisti quali esempi fra i più proficui e intellettualmente onesti. Fermo restando l'innegabile, e forse inevitabile, rischio di sfruttamento delle pratiche indipendenti da parte del potere, in particolare l'impiego delle energie creative ed economiche degli artisti, praticamente a costo zero per le istituzioni, e di addomesticamento delle posizioni sovversive, la critica evidenzia come l'atteggiamento di Esche e Lind sia animato da una chiara volontà di autoriflessione non limitata all'evento, e, soprattutto da un'onestà di fondo che chiarisce i termini dello scambio: da una parte le energie degli artisti - appunto - dall'altra la possibilità per loro di raggiungere un pubblico più vasto grazie a un contesto ufficiale e una comunicazione strutturata.

A Rebecca Gordon Nesbitt va quindi il merito critico di aver segnato uno dei primi punti caratterizzanti il nuovo istituzionalismo: la volontà di "imparare dagli artisti"⁷³, per usare le parole di Maria Lind.

⁷² *ivi*, p. 59 - 87.

⁷³ Cfr. M.L., "Learning from Art and Artists", in Brian Kuan Wood (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, Sternberg Press, Berlino 2012, p. 235-258.

Il secondo punto è segnato da Julia Bryan-Wilson, nel saggio *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*,⁷⁴ in cui approfondisce l'importanza dell'eredità della Critica Istituzionale, per il suo carattere auto-riflessivo legato al sistema dell'arte. Propone un punto di vista che verrà abbracciato da diversi studiosi - come Simon Sheikh, Andrea Fraser e James Voorhies⁷⁵ - presentando il Nuovo Istituzionalismo come una nuova ondata di critica istituzionale (intesa questa come attitudine, prima che come movimento artistico) sviluppata questa volta dai curatori; slittamento di ruoli, d'altronde, in linea con le dinamiche di produzione culturale nella fine del millennio, del "curatore come creatore" per usare le parole di Bruce Altshuler⁷⁶.

Questo fenomeno di *professionalizzazione* della critica istituzionale (definito un servizio di *curricularizzazione*) viene individuato come una risposta alla smisurata crescita dell'ipermuseo nel momento in cui la crisi economica globale di fine millennio ha fatto emergere tutte le contraddizioni del sistema. In quel momento, dice l'autrice:

*"alcuni artisti e, similmente, [alcuni] pubblici, hanno iniziato ad essere sempre più diffidenti verso la spettacolarizzazione dell'industria dei musei e a cercare asilo negli spazi alternativi più piccoli [...] I Musei hanno abbracciato la lingua della critica istituzionale negli ultimi cinque anni in un modo che era impensabile trent'anni fa, quando artisti come Haacke e Buren fronteggiavano la censura del Guggenheim"*⁷⁷.

Lungi dal proporre una visione piatta e acritica del fenomeno, l'autrice evidenzia comunque il rischio di asservimento del senso critico, inglobato in una promozione complice da parte di un museo, *"semplicemente troppo felice di essere commentato,*

⁷⁴ Cfr. Ead, in .Jonas Ekeberg, *New Institutionalism Verksted#1*, p. 89-109.

⁷⁵ Cfr: Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique", Eicpc project, 2006; Andrea Fraser, "From the Critique of Institution to an Institution of Critique", in John C. Welchmann, *Institutional Critique and After*, p.130; James Voorhies, *Exact Imagination*, Columbus College of Art & Design, Columbus, 2008.

⁷⁶ Cfr Id, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 8.

⁷⁷ Julia Bryan-Wilson, op.cit. p. 104.

affrontato, smantellato, e così potenziato nella sua importanza e prestigio, come [un'istituzione] che provvede a stimolare momenti di percezione".⁷⁸ Ma, sostiene, il rischio vale bene l'urgenza di ripensare l'istituzione museale, senza perdere lo slancio attivista, e persino utopico, di queste pratiche emergenti. Perché "queste istituzioni sono contraddittorie - legate ai propri interessi corporativi, cariche di programmi ideologici, ma anche vibranti di veri momenti di soddisfazione, conoscenza e resistenza".⁷⁹

Verksted #1 oltre a porsi come padre putativo della riflessione porta il suo principale contributo all'inquadramento del movimento sulla scia delle pratiche artistiche: quelle legate alla *criticality*, come sviluppo della critica istituzionale, e quelle legate alla flessibilità, ereditate dai metodi di lavoro sperimentati negli *artist-run-space*. La storia del Nuovo Istituzionalismo ha assegnato al piccolo libro uno status di paternità innanzitutto simbolica. Citato ampiamente nel titolo e decisamente meno nei contenuti, sembra godere di una fama leggendaria, probabilmente (e paradossalmente) alimentato dalla scarsa distribuzione che l'ha reso oggi pressoché introvabile.

Il piccolo *pamphlet* non ha in realtà né l'autorevolezza che gli deriverebbe da una profonda analisi del fenomeno né il carattere militante del manifesto, ma non va neanche ridotto a una "semplice riflessione sul contesto norvegese" come l'ha definito Simon Sheik.⁸⁰ Più onestamente, gli va probabilmente riconosciuto il merito di aver fotografato il momento in cui effettivamente si andava discutendo animatamente e a più voci sul tema della curatela e della sua relazione con le istituzioni nel Nord Europa.

⁷⁸ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996, cit. p. 193.

⁷⁹ Julia Bryan-Wilson, op. cit. p.106.

⁸⁰ Simon Sheik, "Burning from the Inside. New Institutionalism revisited", in Beatrice von Bismark et al., *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, 2012, p. 361.

Ma se la pubblicazione del OCA del 2003 si pone quindi come un momento per tirare le somme su un fenomeno in corso, se il Nuovo Istituzionalismo era nell'aria, per usare le parole di Ekeberg, dove vanno cercati questi fermenti teorici?

Guardando la letteratura sul tema si legge sottotraccia la presenza costante del NIFCA - Nordic Institute for Contemporary Art, un ente fondato dal Consiglio Nordico dei Ministri - l'organo responsabile delle relazioni governative fra i paesi della Regione Nordica⁸¹, per operare nel campo della cultura visiva contemporanea. Si tratta di un'istituzione mobile (con sede ufficiale a Helsinki), priva di una propria collezione, impegnata con una serie di progetti itineranti sviluppati in collaborazione con altri istituti e centri di ricerca, attiva dal marzo 1997 alla fine del 2006, quando venne chiusa perché giudicata come un organo "*burocratico e malamente commercializzato, con un limitato significato politico dal contenuto simbolico.*"⁸² La sua è infatti un'identità chiaramente politica, con un mandato di cooperazione culturale volto alla tutela, supporto e valorizzazione della produzione artistica nel contesto regionale⁸³, espressione di un preciso momento storico nel massimo sviluppo delle politiche culturali del cosiddetto 'modello nordico'⁸⁴, caratterizzato da una forte presenza dello Stato Sociale sia in termini di welfare che di finanziamento alle attività culturali.

L'arco cronologico delle attività del NIFCA è perfettamente sovrapponibile al Nuovo Istituzionalismo e l'elenco dei progetti organizzati e/o finanziati dall'Istituto rivela un'innegabile tangenza tematica, sancita dal supporto dell'ente - in termini di

⁸¹ La Regione Nordica include i paesi europei Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia e Svezia, la Lapponia e i territori autonomi della Groenlandia (DK), le Isole Faroe (DK) e le Isole di Åland (Finlandia).

⁸² Cfr. Maria Lind, Raimund Minichbauer (Ed.), *European Cultural Policies 2015*, Londra, Stoccolma, Vienna 2005, p. 87.

⁸³ Cfr. Marita Muukonen, *Between a Rock and a Hard Place - The Possibilities for Contemporary Art Institutions to Function as Critical Political Spaces* (http://www.variant.org.uk/events/Market30/MM_Market.pdf) e *Between a Rock and a Hard Place: Art Institutions and Creative Industries* (http://www.variant.org.uk/events/Market30/MM_RockHardPlace.pdf).

⁸⁴ Cfr. Peter Duelund, Gitte Perdesen, *The Nordic Cultural Model*, Narayana Press, Gylling, 2003.

patrocinio e spesso, di copertura parziale o totale dei costi di produzione - a diversi progetti espositivi in differenti località del Nord Europa (soprattutto intorno alla metà degli anni Duemila).⁸⁵ Questi due elementi potrebbero far leggere il Nuovo Istituzionalismo come il braccio curatoriale del NIFCA, portando così a circoscrivere il fenomeno entro i confini geografici della Regione Nordica, appunto. Ma, per quanto sia innegabile l'importanza dei fondi economici del Consiglio Nordico, questa lettura rischia di portare a una conclusione affrettata e parziale, che, probabilmente, sta alla base dell'interpretazione tradizionale del movimento. Una lettura fallace che non solo non tiene conto della sopravvivenza della pratica dopo il 2007, ma che taglia fuori dall'analisi le linee di ricerca affini che si sviluppano nello stesso arco cronologico fuori dall'area di pertinenza nordica, in particolare l'attività di Maria Lind alla Kunstverein di Monaco (2001-2004) e quella di Manuel Borja-Villel al MACBA di Barcellona (1998-2008)⁸⁶.

La volontà di affrancare la narrazione del Nuovo Istituzionalismo dalla vicenda del NIFCA non vuole ovviamente negare le modalità con cui i due percorsi si sono intrecciati e, soprattutto, i frutti che hanno generato. In particolare dobbiamo agli sforzi teorici del NIFCA due dei contributi principali sul movimento: *Stopping the process?*

⁸⁵ Merita una citazione il progetto *Institution 2. Art Institutions: The Ethics and Aesthetics of Working with Contemporary Art*, realizzato fra il settembre 2003 e il gennaio 2004, presso il Museum of Contemporary Art Kiasma di Helsinki. La mostra - simposio prevedeva un invito a dieci istituzioni, perché realizzassero un progetto - non necessariamente espositivo - che riflettesse sul ruolo e le funzioni dell'istituzione d'arte, mostrando le diverse strategie dipendenti dai diversi contesti geografico-culturali. Le istituzioni invitate erano BAK basis voor actuele kuns - Utrecht, Contemporary Art Center - Vilnius, Foksal Gallery Foundation - Varsavia, Index - Stoccolma, Kunstverein - Francoforte, Kunsthall - Oslo, Palais de Tokyo - Parigi, Platform Garanti Contemporary Art Center - Istanbul, il Rooseum - Malmö, il Witte de With - Rotterdam.

Il progetto si inseriva in un più articolato programma di mostre, performances, workshop e lecture organizzate dal KIASMA, sotto la dicitura *The Process*.

Fra le mostre singole si segnalano, invece: *Capital - It fails us now*, *Opacity* e *Populism*, realizzati nel 2005, *Self-organisation/Counter-economic strategies* e *Rethinking Nordic Colonialism*, nel 2006.

⁸⁶ A cui possiamo aggiungere quelle, seppur meno rappresentative e meno elaborate in termini teorici, di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans al Palais de Tokyo a Parigi (2002-2004), e Vasiv Kortun alla Platform Garanti Contemporary Art Center di Istanbul (2001-2007).

Contemporary views on art and exhibitions (1998) e *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations* (2006, a cura di Nina Möntmann).

*Stopping the process*⁸⁷ è l'esito di un convegno organizzato proprio dal NIFCA nel settembre del 1997 presso le isole Lofoten, nel nord della Norvegia, coinvolgendo curatori, accademici, critici e artisti attorno ad alcuni 'loop concettuali' in tema di mostre d'arte contemporanea, quali:

*“Populismo come elitismo. Elitismo come populismo
Il pubblico vede? L'arte vede?
Il pubblico ascolta? L'arte ascolta?
Il produttore come artista. L'artista come produttore
Il prodotto come arte. L'arte come prodotto
La critica gestisce l'arte? L'arte gestisce la critica?
L'ampio pubblico per piccoli mondi. Il piccolo pubblico per un mondo dell'arte”*⁸⁸

L'inquadramento tematico del dibattito è criptico tanto quanto il titolo dell'evento. Il processo che andrebbe eventualmente fermato è quello della pratica curatoriale e, in sostanza, gli organizzatori invitavano la grande platea coinvolta - i ben ventitré professionisti, provenienti da diverse parti del globo, chiamati a intervenire danno il peso degli sforzi economici dedicati al simposio - a prendere una pausa di riflessione dalla pratica per interrogarsi sulle strategie messe in atto. L'isolamento del luogo prescelto, inoltre, voleva creare un clima disteso e socialmente vivace in cui lo scambio potesse essere portato avanti - sono gli stessi organizzatori a ribadirlo - fuori dagli orari canonici, nei momenti di convivialità serali, senza che questo portasse a una sterile concordia di facciata⁸⁹.

⁸⁷ Mika Hannula (a cura di), *Stopping the process. Contemporary views on art and exhibitions*, NIFCA, Helsinki, 1998.

⁸⁸ Anders Kreuger, Maaretta Jaukkuri, "Foreword. Stopping the process?", in *Stopping the process*, p.7. I due autori erano al tempo rispettivamente direttore del Nifca e Chief Curator del Museo di Arte Contemporanea di Helsinki.

⁸⁹ "Vogliamo davvero pensare profondamente e in maniera auto-critica a quello che stiamo facendo, a come lo stiamo facendo e al perché lo stiamo facendo. Così, se saremo in disaccordo o ci provocheremo l'un l'altro, qualcosa sarà ottenuto", Maaretta Jaukkuri, ivi, cit. p.12.

La pubblicazione ci restituisce alcuni saggi teorici e numerosi *statement* curatoriali. A fare da cornice è l'invito a riflettere sulle molteplici visioni offerte dal post-modernismo e le modalità con cui il curatore può farsi carico autoriale di queste prospettive, a rischio di divenire - citando Zygmunt Bauman - un capro espiatorio del contemporaneo, colui che

“è in prima linea nella grande battaglia per [la costruzione di un] significato, in condizioni di incertezza e in assenza di una autorità univoca, universalmente accettata che possa stabilire effettivamente il dibattito [...] è una battaglia per trasformare il poli-logo in un soliloquio ad uso dei fruitori di una mostra. Perché questa è la prima linea, gli ambasciatori sono puniti per il contenuto del messaggio. Qualsiasi cosa i curatori facciano, sono sempre esposti a questo rischio. Sopportano il peso della responsabilità della situazione della cultura contemporanea, in quanto tale, e il compito su cui sono focalizzati nel loro lavoro”⁹⁰

Ciò che emerge dai diversi contenuti è un'intenzione condivisa di lavorare sulla specificità del luogo, usando le differenze culturali come strumenti analitici⁹¹ per trovare un nuovo modello espositivo che si addica alle pratiche artistiche degli anni Novanta, con particolare attenzione alle ricerche relazionali. Le diverse origini e provenienza dei relatori convenuti testimoniano come l'insoddisfazione verso i modelli tradizionali fosse un sentire comune, non legato a una determinata area geografica.

In particolare il testo di Maia Damianovic⁹², critica e curatrice indipendente attiva a New York, sintetizza il clima generale senza perdersi in edulcorati giri di parole. Denuncia una mancanza di coraggio da parte dei curatori che, per timore del fallimento, sarebbero portati a orientarsi verso soluzioni tradizionali e “prive di carisma”, posizionando i propri progetti in una *comfort zone* che tende a

⁹⁰ in “Introduction: remarks on the discussion during the seminar - thank god i am not a curator”, ivi, p. 11 - 20, cit. p. 13.

⁹¹ Cfr. Irit Rogoff, “How to dress for an exhibition”, ivi, p. 130.

⁹² Cfr Maia Damianovic, Terminal souvenirs: What is wrong with curatorial practice today?, ivi, p. 189 - 196.

istituzionalizzare persino l'esperienza dei fruitori e a negare così all'opera ogni reale possibilità di libera interazione con il pubblico. Di contro, invita a soluzioni espositive più "aggressive", capaci di creare situazioni, a arrivare così, finalmente, a colmare lo scollamento fra teoria e pratica che ha reso la curatela incapace di rispondere alla sua stessa filosofia programmatica e, soprattutto, agli artisti per i quali si propone come mediatrice. Le modalità per uscire dalla stagnazione andrebbero cercate nella *"presentazione di situazioni che generano sconcerto, che possano turbare le comuni, familiari - e confortevoli - convenzioni di presentazione e interazione fra l'opera d'arte e il suo pubblico"*⁹³, votando la pratica a un situazionismo capace di farsi "territorio concettuale, formale e politico" prima ancora che curatoriale. Ciò che propone è quindi l'inquadramento della pratica in una più generale ricerca di senso etico-politico. La Damianovic denuncia la pavidità sia nel contesto museale - per cui dimostra maggiore comprensione, visti gli obblighi gestionali a cui deve rispondere - sia nella pratica indipendente o sviluppata all'interno di istituzioni privi di collezioni, ma non si espone suggerendo buone pratiche da prendere ad esempio.

In questo senso è più stimolante l'intervento di Bart De Baere⁹⁴, curatore del Museum van Hedendaagse Kunst di Gent, che lega la riflessione al contesto museale, forte dell'esperienza che gli deriva dal ruolo istituzionale che ricopre. Se le premesse sull'inadeguatezza della curatela a fare i conti con la nuova produzione artistica sono le stesse già evidenziate dalla Damianovic - e condivise dagli altri relatori - così come l'invito a cercare nuove soluzioni a partire dal lavoro degli artisti, la sua lettura si impernia sul concetto di integrazione e di "museo integrato". Solo attraverso l'integrazione, sostiene, è possibile trovare un dialogo con le pratiche dalla temporalità prolungata, quelle processuali, la trasformazione dei media. Ma non si tratta di sottoscrivere alleanze temporanee sui singoli progetti - situazione eccezionale che può rendere facile cadere in una partecipazione di facciata, o di realizzare una

⁹³ Ivi, cit. p. 195.

⁹⁴ Bart De Baere, "The integrated museum", ivi, p. 108 - 126.

trasformazione del processo solamente temporanea, per al massimo un mese e mezzo - quanto di puntare a uno slittamento dei paradigmi di pensiero, prima che della pratica.

Per far questo, De Baere focalizza l'attenzione sulla totalità delle attività del museo, leggendo l'istituzione come un organismo le cui libertà di azione, al momento, risulterebbero castrate da una settorializzazione delle diverse parti del sistema. Sul banco degli accusati finisce in particolare la gestione differenziata fra i "depositi artistici" (la collezione) e i "depositi di supporto" (l'archivio, i prototipi, etc). Tale modello, sostiene, è modello totalmente inadatto alla produzione a partire dagli anni Sessanta: la rigidità classificatoria-organizzativa crea un'ampia zona grigia in cui fluttuano lavori quali edizioni o libri d'artista⁹⁵, senza che l'istituzione si preoccupi di indagare il ruolo degli stessi nella produzione del singolo artista; o meglio, incasellandoli secondo una logica di rilevanza e rappresentatività, espressione della tradizionale suddivisione fra cultura alta e cultura bassa.

La strategia proposta da De Baere risiede quindi in una rivoluzione manageriale dell'istituzione (ovvero nel lavoro integrato dei suoi dipartimenti), capace di farsi attiva e flessibile, e che guardi ai lavori degli artisti come flussi di informazioni, da interrogare secondo una logica anti-gerarchica (da qui la proposta di unire i cataloghi delle collezioni e dei fondi librari, per esempio) e accetti di auto-strutturarsi empiricamente sulla base delle ricerche condotte. Proprio in questa condizione di indeterminatezza risiederebbe l'opportunità e, quindi, l'eventuale soluzione. Cambiando il punto di osservazione, non saremmo più portati a considerare il museo come luogo primariamente dedicato alla conservazione di oggetti, ma come una continua e aperta riflessione sullo statuto dell'arte che si esplicherebbe in una rivoluzione della gestione dell'istituzione:

⁹⁵ Non stiamo parlando solo di queste produzioni considerate minori ma, più in generale, di tutta "la piccola flotta di proposte progettuali minori, che non sono necessariamente di qualità meno consistente", ivi p.125.

“Potenzialmente, la pubblica funzione di un museo non consiste più nella presentazione di un accurato sommario di un corpus di informazioni, ma, piuttosto, nel generare una complessità interessante attraverso gli atti di validazione della molteplicità dei materiali che entrano [nell’istituzione stessa], conducendo all’accessibilità alla parte più interessante [del processo].”⁹⁶

Ovviamente la revisione degli strumenti riguarda anche la pratica espositiva, che necessariamente deve aprirsi a una nuova concezione che vada oltre la rappresentatività per divenire “un’unione di informazioni, situazioni e riflessioni”, aperta a molteplici riflessioni, a qualsiasi livello si voglia indagare; il che vale per entrambi gli estremi della comunicazione, dal curatore al visitatore. Una visione della mostra come valorizzazione della complessità e della stimolazione mentale nel tempo e nello spazio, *“un’opportunità che significa che un [curatore] potrebbe proporre a un visitatore interessato un paesaggio invece dell’ingresso di un cancello, un paesaggio che offre un panorama più vasto piuttosto che un punto di vista su un lavoro salonfähig posseduto dal museo.”⁹⁷*

Anche l’intervento di Charles Esche⁹⁸, al tempo direttore de The Modern Institute di Glasgow e Research Fellow all’Edinburgh College of Art, si pone su questa linea: collegandosi alla volontà di De Baere di rompere le relazioni gerarchizzate collezione-interpretazione-ephemera, pone al centro del suo discorso quelle, a suo dire fallaci, fra artista-curatore-pubblico, spesso visualizzate secondo un modello rigido e che andrebbero invece interpretate come “uno spettro in cui ogni ruolo incespica negli altri due”, dinamico non solo se osservato progetto per progetto, ma anche all’interno di

⁹⁶ *ivi*, p. 120.

⁹⁷ *ivi*, p.126.

⁹⁸ Charles Esche, “Curating and Collaborating: A Scottish Account”, *ivi*, p. 248 - 256.

un singolo evento, in virtù della capacità delle ricerche artistiche di proporsi come esperienza trasformativa⁹⁹.

Non si riferisce solamente al classico esempio dell'artista che veste i panni del curatore o del museologo per un singolo progetto, o del curatore che in fondo costituisce il primo pubblico di una mostra (quante volte il pubblico di un dato progetto fatica ad andare oltre la ristretta cerchia degli addetti ai lavori?) ma, soprattutto, del pubblico, chiamato a performare se stesso, coinvolto in una dinamica partecipativa:

“Se il pubblico si riconosce come collaboratore, l'interpretazione [del curatore] rappresenta il condividere informazioni piuttosto che l'impartire una conoscenza universale e l'accessibilità diventa non questione di garantire il benvenuto all'ingresso, ma il riconoscimento della co-autorialità¹⁰⁰ del significato al fruitore.”¹⁰¹

Davanti a una lettura di questo tipo, che si nutre dell'osservazione diretta del reale oltre che di teoria, il curatore non può che interrogarsi sulle modalità con cui

⁹⁹ Lo stesso Esche richiama, in merito, la conversazione fra Vito Acconci e Scott Burton pubblicata su *Artforum* vol. 19, n. 05 (gennaio 1980), in cui Vito Acconci dichiara il progressivo volgere della sua attenzione dal 'fare arte' al 'fare esperienza dell'arte': *“Un lavoro dovrebbe essere fatto per una galleria - in altre parole, per uno spazio in cui si muovono persone, per uno spazio in cui si sono persone che vivono la galleria. La galleria, poi, potrebbe essere pensata come un luogo di incontro per la comunità, un posto in cui la comunità potrebbe essere formata, chiamata a un particolare obiettivo”*. Scott Burton concorda, evidenziando come *“le arti visive si stanno allontanando dall'ermetico, dallo ieratico, dall'autodeterminazione, verso relazioni con la storia sociale più civiche, orientate all'incontro, meno auto-referenziali”*. Secondo Esche, se si eccettua l'egemonia del mercato degli anni '80, che avrebbe rappresentato un vero e proprio iato nel processo, queste riflessioni rappresentano le avvisaglie del filone relazionale che si sarebbe sviluppato negli anni Novanta.

¹⁰⁰ Dove potremmo intendere co-autorialità come *“il tentativo di correggere a livello estetico la realtà di una produzione in cui l'intero è meno della somma delle parti”*. È un tentativo di mostrare cosa sarebbe la somma delle parti se non fosse ridotta a questo intero” Cfr. *“The Soviets of the Multitude: on collectivity and Collective Work”*, in *Manifesta Journal*, n.8, 2009/2010, p. 56 - cit in S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 44.

¹⁰¹ *ivi*, p. 249

Sull'autorialità del pubblico si inserisce anche il pensiero di José Jiménez, sostenendo come l'era post-auratica abbia trasformato l'esperienza dell'opera d'arte da contemplazione individuale a fruizione collettiva, in cui il fruitore viene investito di un ruolo creativo (*“la desacralizzazione dell'arte stabilisce una relazione paritaria fra artista (produttore) e pubblico (ricettore)”*) Cfr. José Jiménez, *Teoría del arte*, Editorial Tecnos, Madrid, 2002 - trad. it *Teoria dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, cit. p. 218.

relazionarsi al cambiamento in atto: come l'istituzione può supportare queste nuove esigenze e garantire agli artisti le condizioni perché il loro lavoro possa svilupparsi in una direzione comunitaria? In questa domanda risiederebbe per Esche l'invito del *Stopping the process*, nella auto-riflessione su come muoversi affinché questa ambizione possa trovare buon esito.

La sua risposta è nell'istituzione come luogo di scambio, di scontro fra pensieri, una zona franca in cui le normali regole dell'impegno sociale possono essere scosse. Per far questo il curatore deve pensare la sua azione come un'attività di mediazione fra artista e pubblico, capace di far vivere al fruitore la stessa energia intellettuale ed emozionale che anima sia il processo di creazione dell'opera sia quello di costruzione di una mostra.

Anche Maria Lind, nel suo intervento¹⁰², riflette sul ruolo del curatore. Partendo dalla sua esperienza personale, individua la via ottimale in una figura ibrida, che incarna tanto il ruolo del *provider*, colui che crea le possibilità per la produzione e l'esposizione dell'arte secondo le modalità che più aderiscono alla volontà degli artisti (una figura pratica, curatoriale più tradizionale, che assume un ruolo organizzativo) quanto quello del creatore, alla Harald Szeemann, ovvero colui che "digerisce la cultura storica e quella contemporanea"¹⁰³, per riproporla secondo la propria attitudine di pensiero e sentire. Bilanciando la propria autorialità con quella degli artisti, il curatore secondo la Lind deve creare eventi discorsivi, che evitino in tutti i modi la letteralità e l'utilizzo della mostra come visualizzazione di un'idea. Proprio a tale proposito, porta i contributi più utili al nostro discorso:

"Stavo cercando di vedere il tema della mostra come parallelo a quello del metodo usato dagli artisti, al modo in cui i pezzi funzionano, piuttosto che al tradizionale tema o soggetto. Facendo questo, speravo di essere in grado di

¹⁰² M.L., *Stopping my process: a statement*, in *Stopping the process*, pp. 231 - 240.

¹⁰³ Ivi, p. 238.

pensare attraverso questioni importanti senza utilizzare le opere d'arte come illustrazioni delle stesse. Le opere dovrebbero invece 'performare'; dovrebbero 'fare' piuttosto che 'raffigurare'".¹⁰⁴

La sua è una chiara presa di posizione contro il dilagare, nei tardi anni Novanta, di mostre tematiche¹⁰⁵ che, assegnando agli artisti il ruolo di produttori di illustrazioni impedirebbe loro di dedicarsi alla propria ricerca "reale". Tale pratica sarebbe il risultato del prevalere del carattere di *provider* del curatore, visto come una semplificazione del mestiere potenzialmente dannosa nel suo liberarsi di una responsabilità intellettuale, soprattutto per quei contesti in cui il pensiero critico del curatore-creatore, se attivato, potrebbe avere un ruolo sociale determinante.

Riprendendo il filo cronologico della nostra ricostruzione, dopo la pubblicazione del *Verksted* del 2003, la letteratura critica si arricchisce di due contributi, essenziali, a firma di Claire Doherty, *The Institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism* (2004) e *New Institutionalism and The Exhibition ad Situation* (2006)¹⁰⁶.

I due brevi saggi - sovrapponendosi in diversi punti dell'analisi - si propongono come una disamina del "termine alla moda dell'attuale discorso curatoriale europeo",

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Per le quali comunque precisa che non sono "pericolose" di per sé, solo da considerare con la dovuta cautela, come per qualsiasi approccio alla mostra nel momento in cui diventa predominante.

¹⁰⁶ Il primo è stato pubblicato sulla rivista *Engage*, Issue 15, Summer 2004; il secondo nel catalogo della mostra *Protections. This is Not an Exhibition*, a cura di Adam Budak e Christine Peters, tenutasi alla Kunsthhaus di Graz nell'autunno del 2006. Entrambi i documenti son stati consultati nella versione online.

scorrendo frettolosamente sull'origine¹⁰⁷ e le caratterizzazioni, per leggerlo in relazione al coevo fenomeno dell'estetica relazionale ed evidenziare le debolezze che, sostiene l'autrice, ne stanno compromettendo lo sviluppo.

La definizione dell'espressione è fra le più complete nella letteratura critica:

“Un termine preso in prestito dalle scienze sociali, classifica essenzialmente un settore della pratica curatoriale, della riforma istituzionale e del dibattito critico che verte sulla trasformazione delle istituzioni artistica dall'interno. Il Nuovo Istituzionalismo è caratterizzato dalla retorica degli incontri temporanei/transitori, stati di flusso e indeterminatezza. Abbraccia un filone della pratica artistica contemporanea - ovvero che utilizza il dialogo e la partecipazione per produrre eventi o lavori basati sulla processualità piuttosto che oggetti per la fruizione passiva. Il Nuovo Istituzionalismo risponde al metodo di lavoro della pratica artistica (qualcuno potrebbe anche dire che lo assimila) e, tra l'altro, delle iniziative portate avanti dagli stessi artisti, pur mantenendo la fiducia nelle gallerie, nei musei o nei centri d'arte (e con l'associazione dei loro edifici), come luogo necessario (o piattaforme) per l'arte.”¹⁰⁸

Le sue parole tradiscono un certo scetticismo. In particolare la critica si interroga sulla reale capacità di generare dibattito al di là della “retorica culturale europea” e l'effettività che può avere nel proporsi come alternativa alla curatela convenzionale, senza ingessare l'auspicata sperimentazione in un nuovo codice di convenzioni; inoltre, si chiede se il carattere visuale dell'arte proposta non rischi di passare in

¹⁰⁷ Cita il contributo progettuale di *Institution 2* e le pubblicazioni *Curating with Light Luggage* e *Verksted#1*, accomunati dal comune ragionamento sull'inadeguatezza delle convenzionali cornici temporali, programmazione, composizione dell'organico, meccanismi di distribuzioni e strategie di marketing rispetto alla produzione artistica contemporanea; l'alternativa, egemone come abbiamo visto, è quella sintetizzata nella nota citazione di Charles Esche sull'istituzione ibrida fra centro per la comunità, laboratorio e accademia, capace di creare un nuovo approccio per il visitatore.

In questa disamina della letteratura critica non è stato inserito *Curating with Light Luggage* perchè, trattandosi di un evento para-curatoriale della Lind presso il Kunstverein di Monaco, si è ritenuto doverlo analizzare in relazione alla storia delle mostre dell'istituzione.

¹⁰⁸ L'estratto è contenuto in entrambi gli scritti.

secondo piano rispetto a una mal interpretata attenzione per il sociale¹⁰⁹ e se la partecipazione rischi di ridursi a poco più che un gioco di ruolo.

Sono questi gli snodi concettuali su cui concentra la sua analisi, denotando coerenza con la sua area di ricerca sull'arte pubblica e relazionale¹¹⁰, ma, allo stesso tempo, uno sguardo forse eccessivamente viziato dalla sua stessa posizione critica, che potrebbe aver limitato le potenzialità di completezza della lettura del fenomeno.

La Doherty riconosce nel fenomeno l'eredità della critica istituzionale, dalle cui premesse si discosterebbe, sottolinea, per la convergenza con l'emergere delle ricerche sociali e relazionali, del sempre più stretto intreccio fra cultura e rigenerazione urbana (e quindi con i nuovi musei che nascono sostenuti dalle politiche di gentrificazione), e, soprattutto con la biennializzazione dell'arte, con il suo esercito di curatori nomadi. In sostanza, la critica individua le cause di questa differenza nel relazionarsi del Nuovo Istituzionalismo con i fenomeni chiave della trasformazione del mondo dell'arte contemporanea sul finire degli anni Novanta. Il passaggio non è chiaro, se si considera che una caratteristica chiave della Critica Istituzionale è proprio il rispondere alle problematiche del contesto storico-culturale in cui opera (da qui l'abitudine a riferirsi al movimento "per ondate").

Se il rapporto con la Critica Istituzionale è presentato senza il necessario approfondimento, quello con l'estetica relazionale, tema sicuramente a lei più vicino, gode di una maggiore articolazione di pensiero.

In particolare, la Doherty si interroga sulle modalità con cui un'istituzione che sceglie di includere le pratiche socialmente impegnate nel proprio programma espositivo possa supportare la negoziazione dello spazio sociale da parte del visitatore, creando

¹⁰⁹ Anche Alex Farquharson insiste sulla disarmonia del fenomeno, sottolineando in particolare come la pratica aperta e autoriflessiva si disinteressasse delle opere che non fossero 'post-mediatiche', spesso senza che una giustificazione contingente al progetto. (Cfr. Id, "Curator and artist", in *Art Monthly*, n. 270, Ottobre 2003).

¹¹⁰ Claire Doherty è Senior Research Fellow in Fine Art alla University of West England, Bristol; la stessa città in cui nel 2002 ha fondato Situations, un ente di ricerca e produzione che dal 2002 sostiene, commissiona e promuove progetti di arte pubblica nel contesto inglese e internazionale (www.situations.org.uk).

una reale partecipazione e non una semplice interazione. Chiama quindi ad esempio l'evento-biennale, a suo dire "casa naturale" tanto per la pratica relazionale quanto per il Nuovo Istituzionalismo¹¹¹, concentrandosi sul progetto *Utopia Station* alla Biennale di Venezia del 2003, caso scelto per il suo carattere processuale, aperto, caratterizzato dalla retorica del dono e del servizio, di cui evidenzia però il problematico carattere autoreferenziale, citando la recensione di Scott Rothkopf ("*un solipsismo problematico presentato come attivismo*"¹¹²).

Le criticità messe in evidenza sono condivisibili nell'ottica di un discorso più ampio relativo alle pratiche relazionali e, quindi, tangenti al nuovo istituzionalismo. Eppure *Utopia Station* sembrerebbe un esempio fuori fuoco, se applicato al nostro caso specifico: per analizzare la relazione fra visuale e sociale, indubbiamente cruciale per comprendere il fenomeno, perché non portare ad esempio un progetto realmente legato alla riflessione nuovo istituzionalista, sviluppato all'interno di un istituto dai curatori che si riconoscono in questa pratica? È sufficiente l'interesse per il momento dialogico dichiarato dal comunicato stampa di *Utopia station* ("*nulla di più e nulla di meno di una stazione, un luogo dove fermarsi, guardare, chiacchierare e ristorarsi*", come citato dalla Doherty, a testimonianza del carattere e del lessico di riferimento comune) per legare il progetto al movimento?

Sulla scia delle stesse perplessità circa le modalità con cui supportare la negoziazione del fruitore nello spazio sociale della galleria e la distinzione fra interazione e partecipazione nel processo dell'*exhibition-making*, risulta più fattivo il contributo del secondo saggio, *New Institutionalism and the Exhibition as Situation* (2006). Qui la

¹¹¹ La Doherty supporta l'accostamento in virtù di una comune ricerca dell'incontro, vissuta come una "frenesia", "un'urgenza di mantenere il movimento". Riprende, in queste citazioni, le parole di Rebecca Gordon Nesbitt a proposito del progetto Baltic Babel, curato da Charles Esche al Rooseum di Malmö nel 2002. Il flusso a cui faceva riferimento in quel caso la Gordon Nesbitt era ben più puntuale di un generico incontro con il pubblico partecipante: si parlava del dinamismo che animava le iniziative progettuali degli artisti e degli artist-run-space nel contesto locale e si augurava che il curatore e l'istituzione ne venissero contagiati.

¹¹² Scott Rothkopf, Pictures of an exhibition, in Artforum, Settembre 2003, p. 240.

Doherty affronta il nodo teorico della questione, trovando una possibile soluzione nella lettura della mostra come *situazione*.

Tale identificazione prevede la costruzione di un legame fra artista, curatore e pubblico e quindi l'elaborazione di questo stesso impegno in forma estetica, dove la responsabilità della creazione e le condizioni di fruizione sono in larga parte sulle spalle del curatore¹¹³.

La riflessione si pone sulla scia dei recenti contenuti di Miwon Kwon¹¹⁴ sull'evoluzione di *site-specificity*, concetto che, nel corso degli anni Novanta, è passato da far riferimento alla pratica artistica sviluppata in relazione a un determinato luogo fisico, a quella che si pone in dialogo con il contesto inteso come organismo complesso, frutto di un intreccio di dinamiche socio-politico-culturali. Si tratta di una trasformazione che la Kwon legge alla luce delle mutate condizioni del mondo globale e delle dinamiche di de-territorializzazione di Deleuze e Guattari¹¹⁵, proponendola come categoria analitica del concetto di comunità, ed evidenziando come, vista la natura del tema, sia costantemente esposta al rischio di un processo di essenzializzazione, che annienta la capacità dello strumento euristico di aprire quesiti, riducendolo a una semplice applicazione del ragionamento alla realtà.

Nel pericolo di questo appiattimento critico sta il nodo di molta della produzione culturale legata alla retorica della partecipazione, Nuovo Istituzionalismo compreso, ovvero della riduzione dei concetti di inclusività e comunità a un approccio narrativo-rappresentativo, semplice casella tematica sull'agenda di un programma espositivo,

¹¹³ Responsabilità espresse, usando le parole della Doherty, nel *“supportare all'artista che produce un processo, progetto o lavoro che risponde alla mostra come concetto che muta, con necessaria attenzione per il contesto della dinamica di gruppo”* e nel *“supportare e generare incontri - reclutando partecipanti, coinvolgendo fruitori, interlocutori e collaboratori per fare esperienza del progetto e dei lavori come significati autonomi all'interno della logica della mostra; creando opportunità per nuove comprensioni e risposte al contesto e introducendo potenziali risultati oltre la mostra-evento”*.

¹¹⁴ Cfr. M. Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, 2002.

¹¹⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani* (1980), tr. it. Castelvechi, 2003.

senza che i termini degli strumenti formali dell'iniziativa progettuale vengano messi in discussione sullo stesso piano tematico.

Il quesito, ed è qui che il Nuovo Istituzionalismo meriterebbe una disanima più puntuale, è come la dichiarata attenzione per il sociale possa trovare effettivo riscontro nella pratica curatoriale. In particolare, la Doherty sottolinea la necessità di articolare la riflessione sull'impegno non solo in termini discorsivi o didattici, nel contesto dei dipartimenti educativi, ma anche nella strutturazione di una relativa grammatica espositiva e, in generale, di ripensare modelli con cui le istituzioni concepiscono, supportano e promuovono questa comunicazione impegnata. L'osservazione è puntuale ma, purtroppo, la Doherty non ci indica possibili soluzioni concrete.

Nel primo saggio - datato 2003 quindi in un ottimo momento per il fenomeno - sostiene che non ci siano modelli di buone pratiche, citando alcune esperienze inglesi (il Museum of Modern Art di Oxford, la Chisenhale Gallery e l'ICA di Londra¹¹⁶) ma non esprimendosi su casi celebri del Nuovo Istituzionalismo, come il Rooseum di Malmö e il Kunstverein di Monaco; quest'ultimi vengono invece citati nel saggio del 2006 - momento del presunto declino - come esempio di istituzioni che non hanno saputo mettere a frutto l'eredità dei curatori che vi hanno operato, senza mai analizzarli. Ne cita il cambiamento di rotta, ma non si sofferma sull'analisi degli anni che, per deduzione, lei per prima deve riconoscere come animati dalle pratiche curatoriali oggetto del saggio. Sono questi gli elementi mancanti che avrebbero potuto rendere l'analisi enormemente più proficua.

¹¹⁶ Il primo per aver aperto agli studenti la Ruskin School of Drawing and Fine Art, la seconda per il progetto *I am a Curator*, curato da Per Huttner, la terza per *Publicness*, un progetto di Jens Haaning, Matthieu Laurette e Aleksandra Mir.

Curiosamente, i tre progetti citati sono stati elaborati tutti da artisti e solo *I am a curator* rifletteva più specificatamente sulla pratica curatoriale, invitando sconosciuti a diventare curatori per un giorno, con la possibilità di scegliere fra un corpus di cinquantasette lavori, con la collaborazione dello staff tecnico (<http://www.perhuttner.com/projects/i-am-a-curator/>). Inoltre, nessuno di questi promuoveva una realtà riscrittura della pratica allestitiva.

In conclusione, la Doherty solleva questioni importanti per la lettura critica del fenomeno che in realtà, più che il fenomeno di per sé, sembrerebbero fotografare l'incapacità della letteratura critica in indagarlo.

È indubbio che troppo spesso le questioni cruciali siano state affrontate in seminari e conferenze che prevedevano sempre e solo le stesse voci; il problema, però, evidenzia una debolezza della critica, che ha mancato di analizzare con puntualità il fenomeno, più che della pratica curatoriale in sé.

Similmente, non si può negare come la questione della partecipazione risultasse a metà degli anni Duemila - e in larga parte anche oggi - insolita, propogandata da una certa politica culturale, ma spesso priva di un riscontro negli strumenti curatoriali.

Ma questa è una problematica propria del dibattito sulla partecipazione e può riguardare la relazione fra musei e produzione artistica nel suo complesso, non specificatamente il Nuovo Istituzionalismo. Volendo concentrarsi su questo fenomeno, non sarebbe stato più proficuo e intellettualmente onesto procedere all'analisi dei suoi progetti?

Ne consegue che due fra i contributi più direttamente riconducibili al movimento, scritti negli anni in cui le sue energie erano più dinamiche - e quindi facilmente registrabili per esperienza diretta - forniscano in realtà una lettura parziale e distante del fenomeno, orientata più dagli interessi dell'autrice che dalle necessità del caso di studio.

Un altro contributo di rilievo arriva sempre nel 2006, "Bureaux de change"¹¹⁷, articolo apparso su *Frieze Magazine* a firma di Alex Farquharson - curatore e critico, recentemente passato dalla direzione del centro Nottingham Contemporary alla più istituzionale Tate Britain. Il suo inquadramento del fenomeno è puntuale e ne individua il fattore scatenante nella conquista, fra il 1999 e il 2002, di diversi centri d'arte europei

¹¹⁷ Cfr. Id, "Bureaux de change", in *Frieze Magazine*, n. 101, settembre 2006 (versione online).

Il titolo si presta a ironiche interpretazioni. Il museo può diventare un luogo di scambio di valori per il visitatore che transita nelle turbolenti trasformazioni sociali in atto?

nel contesto socio-democratico dell'Europa centrale e del Nord da parte di quei curatori indipendenti¹¹⁸, emersi nel corso degli anni Novanta, che avevano saputo distinguersi nell'elaborazione di forme curatoriali innovative, volte a mettere in discussione l'identità della pratica curatoriale stessa. A questo momento, il critico fa seguire una seconda fase del movimento - intorno al 2004 - caratterizzato da un avvicendamento nelle posizioni direttive di queste stesse istituzioni, la chiusura di alcuni centri e, soprattutto, l'espugnazione di alcuni spazi museali; il riferimento è al Van Abbe di Eindhoven sotto la direzione di Esche, che si proponeva come un nuovo caso di 'istituzionalismo sperimentale' all'interno di una struttura più complessa, con un pubblico più ampio e una collezione da gestire; Esche diventava così un alleato di Manuel Borja Vilel (al tempo direttore del MACBA di Barcellona) nella riformulazione della cultura museale.

Come già aveva fatto la Doherty, Farquharson legge il Nuovo Istituzionalismo nella doppia relazione fra Critica Istituzionale ed Estetica Relazionale. Nel dettaglio, il critico sostiene come il Nuovo Istituzionalismo abbia sì assorbito il dibattito degli artisti sviluppato a partire dagli anni Settanta, ma abbia saputo, al contempo, discostarsene e superare così la dialettica negativa fra esterno-interno all'istituzione. In virtù di questo cambio di strategia di attacco meno belligerante, il critico legge un avvicinamento alle pratiche relazionali:

“Se le stanze del white-cube sono una settimana luogo espositivo, studio di registrazione o workshop politico quella successiva, allora non è più il contenitore che definisce i contenuti in quanto arte, sono i contenuti che determinano l'identità del contenitore. In questo il Nuovo Istituzionalismo ha più in comune con Liam Gillick, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanika e altri artisti associati all'Estetica Relazionale di Bourriaud, con cui le nuove istituzioni hanno collaborato ripetutamente che con molta della Critica Istituzionale”

¹¹⁸ Cita Nicolaus Shafhausen al Kunstverein di Francoforte, Maria Hlavajova al BAK di Utrecht, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans al Palais de Tokyo, Catharine David al Witte de Witt, Charles Esche al Rooseum di Malmö, Maria Lind al kunstverein di Monaco e Vasif Kortun come fondatore di Platform Garanti a Istanbul.

La produttività di questo atteggiamento diventa la chiave per riflettere sulle nuove istituzioni, aprendo inedite possibilità di scambio con l'artista, in formule di relazione che tendono a privilegiare la figura dell'artista come ricercatore.¹¹⁹ In questo l'autore è meno critico della Doherty e sembra guardare con più positività all'equilibrio fra produzione, ricezione e presentazione ricercato da queste istituzioni. In particolare, legge questo equilibrio non contrapponendo fare espositivo-programmazione didattica, ma riconoscendo al movimento la dichiarata volontà, e quantomeno il tentativo, di ibridare le due attività secondo un approccio olistico, ricercato in un sistema di apprendimento paritario e reciproco fra artisti, curatori (e pubblico)¹²⁰. Come esempio di questo intricato processo produttivo, porta una delle pubblicazioni relative ai programmi del kunstverein di Monaco sotto Maria Lind, il *KM's Gesammelte Drucksachen / Collected newsletter 2002-2004*, dove le attività del centro sono raccontate secondo format anti-gerarchici (Exhibitions/Video Screenings/Retrospective/Dispositive/Workshop/Sputnik Project) in cui l'autorialità risulta condivisa e i format si sovrappongono e si completano a vicenda, interagendo "come fili in un telaio". L'immagine che una simile metafora suggerisce è, chiaramente, il rizoma guattariano, e in questo Farquharson rileva il rischio che la nuova istituzione si avvicini a una Gesamtkunstwerk, in cui gli autori sono i curatori piuttosto che gli artisti. Il dubbio che solleva è, in sostanza, quello dell'autorialità, la cui questione non viene però approfondita ulteriormente da Farquharson, che sceglie invece un taglio prospettico più legato al contesto socio-culturale in cui attecchiscono le radici della pratica.

¹¹⁹ Fra i testi sull'artista come ricercatore si segnalano AAVV, *Artistic Research. Theories, methods and practices*, Academy of Fine Arts Helsinki, 2005; Janneke Wesseling (a cura di), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Valiz, 2011.

Nel 2013 è nato anche il Journal for Artistic Research (JAR), una rivista online peer-reviews specializzata sui contenuti e le metodologie di questo filone (<http://www.jar-online.net>).

¹²⁰ Farquharson trova dei precedenti di questo approccio nei movimenti anti-psichiatrici degli anni Sessanta, riconducibili al lavoro di R.D. Laing e F. Guattari.

Guardando all'attività del Rooseum di Malmö e concentrandosi sulle mostre dei collettivi attivisti, spesso ospitate in questo tipo di istituzioni, il critico si chiede se questi progetti esterni non siano da leggere come una vera dichiarazione di intenti anche da parte dell'istituzione stessa, verso un approccio anti-gerarchico, flessibile, non asservito: un atto di politicizzazione dell'istituzione, insomma, che sarebbe così trasformata in un baluardo di resistenza davanti alla "totalità del capitalismo globale"¹²¹. Il messaggio appare tanto più forte se inquadrato nell'attualità della condizione socio-politica di inizio millennio, in cui, con l'egemonia dell'economia neoliberista, il welfare si sta sgretolando, si incoraggia la privatizzazione e la messa a profitto della sfera pubblica. Davanti a questo panorama in trasformazione, la nuova istituzione diventerebbe un' "oasi di apertura", un "forum di possibilità", il terreno di gioco perfetto per il pluralismo agonistico promosso da Laclau e Mouffe¹²².

In questo, sostiene il critico, sarebbe la vera sfida - prettamente museologica - del nuovo istituzionalismo: nel superare la monolitica (e chiaramente anacronistica) concezione di pubblico omogeneo, identificato con la borghesia¹²³, che aveva accompagnato la vita del museo di stampo illuminista, per creare un selva di pubblici differenti, potenziali oppositori critici al degrado umanistico del capitalismo contemporaneo.

Alcuni di questi punti sono stati approfonditi dallo stesso autore in una conversazione con Maria Lind, pubblicata nel 2007 in *The New Administration of Aesthetics*, una pubblicazione che raccoglieva i contributi dell'omonima conferenza tenutasi a Oslo

¹²¹ Farquharson attribuisce le parole a Charles Esche ma non riporta il riferimento del contesto della citazione.

¹²² Cfr. Chantal Mouffe, "Agonistic Politics and Artistic Practices", in C.M., *Agonistics, Thinking World Politically*, Verso, Londra, 2013, p. 85-86.

¹²³ Cfr. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge MIT Press, 1991.

nell'Aprile 2006¹²⁴. Il dialogo risulta particolarmente interessante per l'onestà critica con cui è condotto, pur vedendo coinvolta in prima persona una delle curatrici di rappresentanza del movimento, in un momento in cui la sua esperienza al kunstverein di Monaco - la sua esperienza forse più significativa in riferimento a questa riflessione - risultava già conclusa. Proprio il recente trasferimento, che aveva portato la Lind allo IASPIS di Stoccolma (in cui sarebbe rimasta dal 2005 al 2007) diventa occasione per riflettere sull'eredità di queste esperienze.

Per la prima volta il discorso viene sviluppato oltre la generica erosione dei fondi destinati alle attività culturali, per interrogarsi sui meccanismi di causa-effetto di una politica culturale su un piccolo centro artistico.

Il mandato d'incarico di un curatore prevede solitamente un periodo di attività di tre o cinque anni (sei se consideriamo l'ipotesi di rinnovo per un contratto di tre annualità), una tempistica difficilmente compatibile con una trasformazione profonda. Considerando la mobilità del mestiere, e quindi il necessario "periodo di assestamento" per comprendere la realtà e quindi attuare un programma calibrato sulle esigenze locali, è chiaro che il tempo a disposizione per sviluppare adeguatamente il programma risulta estremamente risicato; il curatore/direttore rischia quindi di dover lasciare l'incarico, avendo strutturato il programma, testato i primi progetti ma, quasi sicuramente, ben prima di poter elaborare gli eventuali correttivi e raccogliere i risultati della tanto agognata creazione di comunità.

Una riflessione tecnica di questo tipo evidenzia come l'accusa di mancata corrispondenza tra gli ideali e gli effetti sortiti, in termini di trasformazione dell'identità istituzionale, di cui è stato più volte oggetto il Nuovo Istituzionalismo, non tiene conto della realtà della pratica quotidiana di un centro d'arte.

Il mantenimento di una continuità progettuale diventa un'impresa titanica, come testimonia la Lind:

¹²⁴ La pubblicazione è a cura di Trude Iversen e Tone Hansen ed è stata pubblicata dalla Torpedo Press di Oslo. La conferenza nasceva dall'osservazione delle trasformazioni da cui era attraversata l'istituzione d'arte all'inizio del millennio, con particolare attenzione ai possibili modelli gestionali capaci di opporsi alle operazioni di management cooperativo su vasca scala.

‘anche coloro che realmente vogliono lavorare con programmi più sperimentali vanno incontro a tempi più difficili, che prevedono la ricerca dei fondi, il supporto del loro consiglio di amministrazione etc. Lo spazio di manovra per una produzione di nuove idee di questo tipo si sta facendo sempre più piccolo’¹²⁵.

Spazio che è negato totalmente in caso di centralizzazione (con la creazione dei *megamonstermuseum*, come li ha definiti Tone Hansen¹²⁶). Proprio in quegli anni si assiste infatti all'accorpamento delle piccole e medie istituzioni, gerarchizzate sotto l'ombrello del museo - madre. È il caso per esempio del Rooseum, chiuso nel 2006 nella sua versione indipendente, riaperto sotto la nuova veste di satellite del Moderna Museet, o dell'OCA - Museum of Contemporary Art di Oslo, assorbito nel sistema del National Museum of Contemporary Art.

In questo passaggio, è difficile che l'istituzione più piccola possa influenzare quella a lei gerarchicamente maggiore. La natura dei due centri è totalmente differente; l'impedimento, non è solo identitario, è prima di tutto strutturale: il modello gestionale di una macchina museale complessa attualmente consolidato prevede un'organizzazione interna parcellizzata in dipartimenti (mostre, educazione, comunicazione, marketing, etc.), spesso rispondenti a logiche differenti, la cui rete interna risulta poco permeabile da quel *modus operandi* flessibile e sviluppato nel tempo proprio degli artisti, e importato in campo museale dai nuovi istituzionalisti.

Per evidenziare il problema, la Lind chiama ad esempio il caso della Tate Modern, di cui sottolinea alcuni progetti più sperimentali - come *Unofficial Deposited Records*,

¹²⁵ *ivi*, p.112

¹²⁶ La studiosa conia il termine durante una ricerca come *fellow* presso l'Accademia di Belle Arti di Oslo (2003-2007), dal titolo *Megamonstermuseum: The Art Sphere as a Public Arena*, un progetto che voleva discutere il concetto di pubblico e sfera pubblica attraverso la lente del museo; sviluppato attraverso una metodologia mista (che attingeva agli studi di giornalismo e all'architettura), si proponeva di utilizzare come strumento principe le arti visive per elaborare un metodo di critica artistica che influenzasse il dibattito nei paesi scandinavi.

l'intervento realizzato da Pia Rönicke e Elsebeth Jørgensen fuori dal perimetro dell'edificio nel 2005 e *The Room Drawing* di Dan Perjovschi nella sala dei Members (2006),¹²⁷ - che, a suo dire, furono scarsamente valorizzati, vittime della valutazione del dipartimento marketing, che non avrebbe ritenuto appropriato “sviare l'attenzione del pubblico” e che quindi non avrebbe permesso ai curatori di spedire i comunicati stampa per non “competere con i ‘veri’ progetti per l'attenzione dei media”.

AmMESSo l'anelito utopico che vorrebbe la completa trasformazione di tutte le istituzioni in integerrime oppositrici del mercato e del *city-marketing*, è corretto chiedersi per quale ragione, dopotutto, un grande museo in una metropoli turistica dovrebbe avere la stessa linea sperimentale di un piccolo centro. Sempre di omologazione si tratterebbe, seppure ammantata di più alti ideali democratici, e forse sarebbe più corretto interrogarci sulla necessità di avere istituzioni che sviluppano nature differenti, con obiettivi strategici specifici in relazione al contesto.

“Penso che la dimensione sia importante. Penso che il MoMA, la Tate Modern e ad altre istituzioni [simili] nel loro operare abbiano più in comune con le grandi aziende di comunicazione massmediatica quali Channel4 o simili, mentre le piccole istituzioni come i kunstverein avrebbero più in comune con i piccoli editori o le piccole etiche o i piccoli centri di ricerca . Qui forse possiamo trovare comparazioni più utili sul metodo di lavoro, con quali limitazioni e possibilità”¹²⁸

La chiarezza del contesto di riferimento in cui si opera e la commisurazione degli obiettivi a questo stesso quadro, soprattutto in termini di pubblico, è anche uno degli temi su cui si incentra la riflessione di Nina Möntmann, in *Arts and its Institutions*.

¹²⁷ Per il progetto Rönicke - Jørgensen: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/elsebeth-jorgensen-and-pia-ronicke-unofficial-deposited-records>.

Per il progetto di D. Perjovschi: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/dan-perjovschi-room-drawing-2006>.

¹²⁸ Maria Lind (cit. p. 39), nella tavola rotonda “Curating with Institutional Visions” (con Roger M. Buegel, Anselm Franke e Nina Möntmann), in *Arts and its Institutions. Current conflicts, critique and collaborations*, a cura di Nina Möntmann, Black Dog Publishing, Londra, 2007.

Current conflicts, critique and collaborations, edito nel 2006, ultimo atto del NIFCA prima della chiusura.

Già citato all'inizio del paragrafo, costituisce il contraltare di *Stopping the process*, la prima pubblicazione, in termini cronologici, legata ai temi del Nuovo Istituzionalismo. Se quest'ultima segnava l'inizio delle attività del NIFCA, lasciando trasparire tutto l'ottimismo che accompagnava la nascita del programma, il contributo della Möntmann ha il retrogusto amaro della disillusione per un periodo storico conclusosi troppo in fretta. Amaramente, nell'introduzione del testo, Cecilia Gelin, la direttrice dell'organismo, si interroga se il loro non sia stato solo un esperimento di "istituzione utopica", augurandosi che tutti gli sforzi fatti nella creazione di spazi di produzione di pensiero e discorso critico non siano messi progressivamente da parte dalle nuove politiche nordiche.

Tutti i contributi del libro ruotano intorno alla domanda su quale sia, come e da chi vada individuato il nuovo *peer group* a cui spetta la grande responsabilità di legittimare l'istituzione - per essere a sua volta legittimato - ma il dibattito non arriva ad alcuna conclusione e la ricerca resta aperta.

Ripensando la dinamica sistemica che aveva supportato la nascita tanto della borghesia quanto del museo illuminista e tenendo ferma la lettura delle istituzioni come "veicoli sociali che creano e controllano la realtà"¹²⁹, la studiosa si interroga su quale possa essere il profilo del visitatore oggi: chi va educato all'auto-governo, chi deve abbracciare la propria auto-rappresentazione, per dirla in termini bennettiani? Qual è il *peer group* in epoca post-fordista, il risultato di una borghesia trasformata, individualizzata dalle condizioni di lavoro flessibile e da un socialità spettacolarizzata?

¹²⁹ La Möntmann si rifà all'approccio del costruttivismo sociale di Mary Douglas. Cfr. Mary Douglas, *How Institutions think*, Syracuse University Press, Syracuse - NY, 1986.

L' "istituzionalismo corporativista globalizzato"¹³⁰ , l'espressione è di Nina Möntmann, ha dato la sua risposta nell'ipermuseo, in una visione che vede nel fruitore il consumatore globale, la cui esperienza all'interno del museo è da valutare in termini numerici, dal grado di soddisfazione alla capacità di spesa nei negozi che vendono il merchandising istituzionale.

Il NIFCA - condividendo in questo l'obiettivo del nuovo istituzionalismo - rigetta una costruzione di questo tipo e si propone di indagare quali visioni possano essere sviluppate dalle istituzioni per cercare - produrre - il nuovo peer-group. Individua quindi i possibili incubatori di questo nuovo approccio in

“quelle nuove istituzioni [che] si sono assunte la responsabilità non solo di produrre l'una dopo l'altra mostre che abbiano successo di pubblico, ma di indirizzare tutta una gamma di soggetti su più piani con numerose e specifiche proposte, e di produrre pubblici differenti. Mentre il modello populista segue la politica del minimo comune denominatore, le istituzioni progressive intendono usare eventi specifici che si svolgano contemporaneamente, per creare un luogo democratico, polifonico, ammettendo quindi anche il conflitto.”¹³¹

In nessuno dei contributi si nomina mai il Nuovo Istituzionalismo, anche se alcune esperienze a questo riconducibili vengono indicate come buone pratiche - principalmente il MACBA e il Rooseum - alcuni curatori legati al fenomeno vengono invitati come relatori (come Maria Lind al tavolo di discussione citato poc'anzi) e il Rooseum compare tra i partner dei progetti organizzati dall'ente (come *Space of Conflicts. An audio-visual, research-based essay on institutional spaces*, a cura degli artisti Mike Bode e Staffan Schmidt). Che il campo di studio - e spesso anche quello di gioco - coincidano, è chiaro, anche se la raccolta non approfondisce mai l'analisi su questi casi specifici.

¹³⁰ N. Möntmann, *Art and Its Institutions*, p. 8- 16 (cit. p. 10).

¹³¹ Ibidem.

Il legame è esplicitato, infine, in un altro contributo della Möntmann, “The Rise and the Fall of New Institutionalism. Perspective on a Possible Future” (2007)¹³², in quello che suona come il certificato di morte del fenomeno, proprio da parte di una degli studiosi che vi si erano dedicati sin dalla sua nascita.

Nonostante la creazione di nuove categorie di pubblico e il riconoscimento del mondo dell’arte internazionale, riscontra la critica, assistiamo a un drastico taglio dello spazio di lavoro per questa tipologia di approcci, con le istituzioni “rimesse a posto come ragazzini indisciplinati”. Il pensiero critico non è sopravvissuto alla svolta corporativa del panorama istituzionale e anche alle piccole istituzioni viene fatta pressione perché i loro programmi rispondano al profilo di una kunsthalle affermata. Dobbiamo quindi considerare la sfida di queste *Istituzioni della critica* come una battaglia già persa in partenza?

La Möntmann vede un possibile scenario solo nella riduzione del numero delle strutture e degli standard delle istituzioni europee, che devono liberarsi di troppi codici e contesti. Una visione pessimista, che registra un controllo sempre più stringente delle politiche di city-marketing, che mette in scacco matto l’istituzione progressista. Un’unica soluzione potrebbe derivare dall’apertura alle esperienze extra-europee e dalla creazione di un network internazionale¹³³ che sposti il dibattito sul campo del digitale, libero da gerarchie ed pressioni, e che permetta ai pubblici di “partecipare localmente e avere scambi globalmente”, creando “sfere pubbliche diasporiche”.¹³⁴

Il fatto che le uniche prospettive per un possibile futuro del movimento siano fuori Europa (nel sud del mondo, fuori dalle costruzioni teoriche di museo e borghesia, ricercate fino ad allora) e sul digitale, è un chiaro segno della totale disillusione della studiosa.

¹³² Fra i contributi della piattaforma EIPCP (<http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>).

¹³³ In questo la Montmann si rifà agli studi sugli ‘organized network’ di Ned Rossiter, in particolare la pubblicazione *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, Rotterdam 2006.

¹³⁴ Il riferimento in questo caso è a Arjun Appadurai, *Grossroots Globalization and the Research Imagination*, in *Globalization*, Duke University Press, Durham & London 2001.

Vale la pena soffermarsi comunque sul contributo del digitale, se questo viene pensato non tanto come via di fuga ma piuttosto come potenziale strumento di analisi e comunicazione; potenzialità che sono state largamente confermate, di fatto, dalla crescita tecnologica galoppante negli anni successivi all'articolo.

In particolare, va segnalata la creazione di un network proprio legato allo spirito nuovo istituzionalista, *L'Internationale*.¹³⁵ Si tratta di una piattaforma di ricerca, che vive online e offline, basata sulla condivisione delle esperienze e sullo scambio orizzontale, nata da una confederazione di sei istituzioni europee di arte moderna e contemporanea¹³⁶. Il nome deriva dall'inno omonimo e la scelta vuole richiamare l'ideale di società equa e democratica a cui il network aspira, proponendo uno spazio per l'arte in un "contesto internazionale non gerarchico e decentralizzato". L'organizzazione vive grazie al supporto dei programmi culturali dell'Unione Europea, e proprio al contesto europeo rivolge la sua attenzione, con l'obiettivo di costruire una rete di istituzioni civiche in cui l'arte porti alla riflessione e al dibattito per la pubblica utilità.

Le sue attività prevedono l'organizzazione di mostre, convegni, pubblicazioni, programmi educativi e scambi concreti di professionalità e servizi fra le diverse istituzioni. A queste si aggiungono piani di ricerca pluriennali: fra il 2010 e il 2012 hanno lavorato al progetto *1957-1986. Art from the Decline of Modernism to the Rise of Globalisations* (sulle relazioni fra Europa dell'Est e Europa dell'ovest) e attualmente è in corso *The Uses of Art – The Legacy of 1848 and 1989 (UoA)*, iniziato nel 2013 con scadenza 2017, focalizzato sul ruolo dell'arte nei momenti di emergenza democratica.

¹³⁵ Il sito ufficiale è: www.internazionaleonline.org.

¹³⁶ Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spagna); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spagna); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgio); SALT (Istanbul and Ankara, Turchia) and Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Olanda).

Il coordinamento è invece di KASK, afferente alla School of Arts of University College di Ghent.

Pur nella condivisione degli obiettivi descritti dalla Möntmann, siamo però chiaramente lontani dal network digitale come via alternativa per aggirare il sistema corporativo; piuttosto è la costruzione di una piccola lobby armata, di un contro-sistema che supporti l'attività quotidiana delle istituzioni (finanziariamente in primis, grazie all'accesso ai fondi europei per realizzare progetti curatoriali specifici) e sia spalleggiato da un'anima digitale forte, in grado di veicolare più velocemente e democraticamente, perché potenzialmente fruibili da tutti, i contenuti proposti dalle istituzioni.

In questo senso *L'Internazionale* sembra essere la risposta indiretta all'articolo della Möntmann, negando, con la sua semplice esistenza, la sconfitta del Nuovo Istituzionalismo prospettato nello stesso articolo; inoltre, dimostra come l'aggravarsi dei tagli stringenti nel settore cultura, percepiti con amplificata gravità in quei contesti che invece negli anni precedenti si erano giovati di politiche culturali eccellenti, come quello dei Paesi nordici, appunto, sia un elemento importante ai fini dell'analisi dei processi vitali del movimento, ma non possa assolutamente diventare un dato chiave dei suoi contenuti.

D'altronde, la vitalità del movimento, anche quando è messa in dubbio a parole, è certificata sottotesto: in tutti i contributi il Nuovo Istituzionalismo viene concordemente considerato un movimento legato alle pratiche individuali dei curatori che abbiamo più volte segnalato. Il fatto che questi stessi curatori cambiando incarico - condizione di precarietà, come abbiamo visto, propria del momento storico - continuino a lavorare coerentemente sulla stessa visione, esportando il proprio bagaglio di esperienze e adattandolo al nuovo contesto, non fa che fornire ulteriori conferma sulla necessità di aprire l'arco cronologico oltre allo schema consolidato "fine anni Novanta-metà anni Duemila" per giungere fino ai giorni nostri.

All'inizio del 2014, la rivista *OnCurating*, braccio editoriale del Postgraduate Programme in Curating dell'Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), legato al Dipartimento di Cultural Analysis della Zurich University of the Arts (ZHdK), pubblica un numero dedicato al Nuovo Istituzionalismo, con l'intento di fare luce sul fenomeno in un momento in cui, secondo le dichiarazioni degli stessi editorialisti, il governo svizzero stava varando nuovi controversi piani di politica culturale e in tutta Europa si assisteva a sempre più feroci tagli alla cultura.

Il contributo è a cura di Lucie Kolb e Gabriel Flückiger ed esprime sin dal titolo *(New)Institution(alism)*¹³⁷ la volontà di affrontare il tema decostruendo il taglio precedentemente proposto dalla letteratura critica, nel tentativo di tracciarne un'identità più aggiornata. Il tentativo è stato portato avanti attraverso lo sviluppo di una serie di interviste ai protagonisti (Ekeberg, Esche, Lind) e piccoli contributi in forma di articolo. La pubblicazione non sembra però riuscire a compiere lo sforzo di sintesi che gli autori si erano proposti. Il riascoltare in chiave retrospettiva i curatori e teorici coinvolti, così come gli spunti di alcuni contributi - come *How to move in/an institution* di Rachel Mader e *Notes on exhibition history in curatorial discourse* di Felix Vogel¹³⁸ - rivela una qualche utilità nel ribadire alcuni concetti emersi dalla letteratura precedente, ma sostanzialmente non introduce nuovi elementi di analisi.

L'unico tassello, anomalo, è aggiunto dalla presa di posizione di Kolb e Flückiger sulla relazione fra Nuovo Istituzionalismo e Critica Istituzionale. Abbracciando la lettura di Critica Istituzionale come metodo di approccio critico, non si trovano d'accordo con chi, nel processo di professionalizzazione del movimento che abbiamo visto descritto

¹³⁷ *OnCurating*, Issue 21, Gennaio 2014.

¹³⁸ Rispettivamente p. 33-43, e p. 44-52.

da Julia Bryan-Wilson in *Verksted*, vuole interpretare la pratica curatoriale qui in analisi come una nuova ondata della Critica Istituzionale¹³⁹:

*“Dubitiamo che sia possibile affermare che il Nuovo Istituzionalismo [sia] una nuova forma di Critica Istituzionale. Innanzitutto, i ruoli e le posizioni degli attori coinvolti sono rimasti pressoché inalterati. Nonostante i curatori lavorino più sperimentalmente, i confini che separano la posizione (parlante) dell’artista da quella del curatore non sono stati toccati. Ci sono stati tentativi in direzione di una pratica condivisa, dialogica, dove gli artisti erano invitati a collaborare allo sviluppo delle istituzioni concettualmente e praticamente, attraverso il design del luogo, dell’ingresso o dell’archivio, ma anche in questi scenari, i curatori rimanevano gli ospitanti e gli artisti gli ospiti”*¹⁴⁰

La citazione qui riportata è l’unico estratto sul tema, che non viene approfondito in altre parti della pubblicazione e che, francamente, appare risolto piuttosto sbrigativamente, tralasciando la stratificata letteratura critica sul tema dell’autorialità curatoriale (a cui tra l’altro lo stesso giornale ha dedicato altri numeri¹⁴¹), che, nella sua attitudine interrogativa, evidenzia una molteplicità di possibili relazioni e, soprattutto, sovrapposizioni reciproche delle due figure.

In definitiva non si può dire che la distanza temporale dal fenomeno abbia portato a una nuova visione prospettica sullo stesso.

¹³⁹ Fra gli altri: Lynne Cooke, “A Statement”, in Mika Hannula (a cura di), *Stopping the process*, NIFCA, Helsinki, 1998, p. 215; Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, in John C. Welchmann, *Institutional Critique and After*, JRP Ringier, Zurigo, 2006, p. 130; James Voorhies, *Exact imagination*, Columbus College of Art & Design, Columbus, 2008, p. 11.

¹⁴⁰ Cfr. *OnCurating*, Issue 21, Gennaio 2014, cit. p. 11.

¹⁴¹ Cfr. “On artistic and curatorial authorship”, Issue 19, 2013, e “Institution as medium. Curating as Institutional critique?”, Issue 8, 2011.

In questo senso, si distingue invece per la limpida lucidità di analisi *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, di Claire Bishop, edito negli stessi mesi.¹⁴²

I *museum studies* hanno prodotto diversi contributi che evidenziano la necessità di ritrovare un ruolo critico per l'istituzione espositiva, come la già citata *Tactical museology*¹⁴³, che vede nello spazio museale uno spazio di rifiuto della mercificazione della vita contemporanea, un'istituzione critica nei confronti delle realtà quotidiane. Queste pubblicazioni tendevano però ad affrontare il tema da un punto di vista socio-antropologico, utile alla nostra analisi per l'apertura al concetto di museo come metodo interpretativo¹⁴⁴, ma parziale per i nostri scopi, vista la distanza dalle problematiche e dalle contraddizioni specifiche del mondo dell'arte contemporanea. Il contributo della Bishop si inserisce in questo filone, invece, concentrandosi esclusivamente sul museo d'arte contemporanea, coerentemente con i suoi temi di ricerca accademica.

Nel libro l'autrice non utilizza mai l'espressione "Nuovo istituzionalismo", né fa riferimento ai movimenti artistici che abbiamo visto essere abitualmente associati alla pratica; il suo ragionamento è, piuttosto, focalizzato sulla gestione dell'identità museale. Ciò che lega il suo contributo al nostro tema, e qui in particolare come appendice della storia degli studi, è la coincidenza con i casi di studio analizzati. La critica concentra infatti la sua attenzione su tre musei la cui direzione è nelle mani di curatori dall'attitudine neo-istituzionalista: il Van Abbe Museum e il Reina Sofia di Madrid, rispettivamente diretti dai pluri-citati Charles Esche e Manuel Borja-Villel, e

¹⁴² Cfr. C. Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Londra, dicembre 2013.

¹⁴³ Cfr. in particolare l'introduzione di Ivan Karp e Corinne A. Kratz (p. 1- 31) e il saggio "Tactical Museology," di Gustavo Buntinx e Ivan Karp (p.207 - 218), in Gustavo Buntinx et al., *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2007.

¹⁴⁴ Tale visione sottolinea come i contributi teorici dell'accademia debbano essere necessariamente integrati dall'analisi esplorativa dei contenuti esposti e delle prassi operative nei contesti museali (cfr. Nicholas Thomas, "The Museum as Method", in *Museum Anthropology*, Vol. 33, Issue 1, pp 6-10).

MSUM - Museum of Contemporary Art Metelkova, di Lubiana, diretto da Zdenka Badinovac.

Indirettamente, quindi, possiamo definire il suo testo come il primo contributo che propone un'analisi specifica degli *output* curatoriali neo-istituzionalisti, pur non essendo questo un dichiarato obiettivo della sua ricerca.

I tre musei sono stati scelti come modelli per un museo più radicale, *“più sperimentale, meno architettonicamente determinato, che offre un impegno più politicizzato nei confronti del momento storico in cui opera”*.¹⁴⁵ Ciò che accomuna le tre istituzioni, sostiene la Bishop, è il lavorare sulla riformulazione della categoria di ‘contemporaneo’, non inteso come una caratteristica del presente, ma come *“un metodo dialettico, un progetto politicizzato, con una più radicale comprensione della temporalità, [...] che non designa uno stile o un periodo dei lavori di per sé, quanto un approccio agli stessi lavori”*¹⁴⁶.

In questo ragionamento l'autrice riprende una precedente riflessione del 2012, applicata all'opera d'arte:

“[L'espressione] “contemporanea” [applicato a] un'opera d'arte o una performance non denota automaticamente un lavoro realizzato oggi, ai giorni nostri. Piuttosto, denota un'opera che dice qualcosa a proposito delle contraddizioni del nostro mondo, ricco di numerose modernità ingiuste che co-esistono, in competizione. Questo differisce dal relativismo postmoderno degli anni Ottanta, in un doppio impegno: nel prendere una posizione (piuttosto che un rifiuto ironico o cinico) e nel farsi storia, [funzionante da] cornice per la comprensione del luogo in cui siamo e del perché. Non si tratta di un ritorno al modernismo, dal momento che una tale opera distrugge ogni interpretazione eccezionale e univoca della modernità. In altre parole, se il contemporaneo come termine deve avere un'aderenza con il presente oltre l'appartenere a una categoria di marketing per le case d'asta, le fiere e i musei blockbuster, l'opera

¹⁴⁵ Ivi, p. 6.

¹⁴⁶ Ivi, p. 8.

ha bisogno di affrontare antinomie e paradossi: il legarsi e il porsi fra le ingiustizie dei contesti e delle storie specifiche.”¹⁴⁷

La riflessione applicata al museo si muove su categorie molto simili: un museo che si interroga su ciò che significa ‘contemporaneo’, crea un contesto per un pensiero critico che guarda oltre l’orizzonte della contingenza, sfuggendo quindi alle dinamiche del mercato; si interroga sulle diverse temporalità e geografie rifiutando l’omologazione imposta dalla globalizzazione e cercando, quindi, un legame col proprio contesto specifico. Inoltre, non proponendosi come unica narrazione possibile, svela le contraddizioni delle dinamiche di produzione culturale, opponendosi tanto a una concezione della storia dell’arte modernista come progresso di movimenti artistici quanto alla valorizzazione della sensorialità frammentata del post-moderno, a cui corrispondono i modelli espositivi proposti rispettivamente dal MoMA di New York e dalla Tate Modern di Londra.

Come dimostrato, l’operazione analitica della Bishop si muove sul doppio binario della pratica museologica e del metodo storico-artistico, in linea con quanto fanno le istituzioni da lei prese in esame.

Ritenendo che il suo approccio metodologico fosse il più funzionale anche al tema del presente studio, si è deciso di sviluppare questo testo secondo la stessa logica binaria. Chiarite, in questo excursus nella storia degli studi, le riflessioni che hanno accompagnato la giovane vita del movimento del Nuovo Istituzionalismo, si procederà dapprima ad analizzarlo secondo una prospettiva storico-artistica. Tenendo fede alla dichiarazione di Maria Lind sulla pratica curatoriale neoistituzionalista come momento in cui si è deciso di ‘imparare dagli artisti’, si seguirà la traiettoria dei movimenti artistici che si sono relazionati con il movimento, la Critica Istituzionale, nelle sue varie

¹⁴⁷ Cfr. “Being Contemporary”, in *PAJ, A Journal of Performance and Art*, Vol. 34, n.1, Gennaio 2012, p. 43 - 59, cit. p. 47.

ondate dalla fine degli anni Sessanta agli anni Novanta, e la ricerca relazionale e le pratiche socialmente impegnate caratteristiche del panorama degli anni Novanta.

A questo seguirà l'analisi della storia delle mostre del movimento, selezionate per proporre una prima ipotesi di canone per il Nuovo Istituzionalismo. L'obiettivo è, oltre a colmare il vuoto di studi, verificare se sia possibile istituire una nomenclatura che liberi la pratica delle accuse di pura retorica e di scollamento fra teoria e pratica, su cui si è incagliato il dibattito critico del decennio scorso.

PARTE SECONDA

“Learning from art and artists”:

le influenze delle ricerche artistiche sulla pratica curatoriale

Sul finire degli anni Novanta, Maria Lind lavora come curatrice al Moderna Museet di Stoccolma. Fra il 1998 e il 2001 commissiona a diversi artisti una serie di progetti da sviluppare negli interstizi della struttura museale, fuori dalle sale espositive canoniche (ingresso, corridoi, il negozio del merchandising) oppure sul riallestimento della collezione; tutti i progetti vengono raccolti sotto l’ombrello *Moderna Museet Projekt*. Da questa esperienza e dai progetti sviluppati in quel periodo nasce “*Learning from art and artists*”¹⁴⁸, quello che potremmo definire uno *statement* della sua visione curatoriale. Invocando una sperimentazione per le nuove istituzioni artistiche fatta di flessibilità e eterogeneità, così da renderle più immaginative e quindi in grado di rispondere alle necessità del fare artistico, sostiene che le strategie per questa trasformazione vengano indicate dagli stessi artisti; al curatore non resterebbe quindi che assecondare e far proprie le loro modalità di pensiero e azione. Non si tratta di una prassi nuova, ma di una ricerca con una sua piccola storia liminare lungo il corso

¹⁴⁸ Cfr. Maria Lind, “Learning from Art and Artists”, in Brian Kuan Wood (a cura di), *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlino, 2012, p. 235 - 257.

Il testo viene presentato per la prima volta nel 2000, in occasione di una conferenza sul futuro della curatela, organizzata dalla New Gallery Walsall e dall’Università di Wolverhampton, e pubblicato nei successivi atti *Curating in the 21th Century*, a cura di Gavin Wade, edito dalla New Gallery Walsall nel 2001.

del Novecento, ad opera di figure curatoriali quali Alexander Dorner e Pontus Hultén¹⁴⁹.

Per quanto riguarda Dorner, Maria Lind sta facendo riferimento agli interventi sui sistemi allestitivi del Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover, di cui era direttore fra il 1922 e il 1936, quando invitò Theo Van Doesburg, prima, e El Lissitzky, poi, a lavorare sull'*Abstract Cabinet*¹⁵⁰ [FIG. 01] e Moholy-Nagy sulla mai completata *Sala dei nostri tempi*¹⁵¹. Durante la sua direzione, il museo fu rivoluzionato nel suo assetto espositivo, galleria dopo galleria. L'ambizioso obiettivo del direttore era quello di proporre una panoramica di tutta la produzione umana, a partire dall'età preistorica sino alla contemporaneità, evidenziandone gli snodi evolutivi, rifacendosi a una concezione riegliana della storia e dell'arte¹⁵². Secondo una visione museale di questo tipo, l'istituzione da scrigno di tesori si fa essa stessa opera d'arte (*kunstwerk*) e luogo educativo, "di incontro per l'arte e la vita", che mette al centro di tutte le sue attività lo

¹⁴⁹ Nell'individuazione dei curatori "storici" che seppero mettere in discussione il format mostra in stretta collaborazione con gli artisti, ai due citati da Maria Lind andrebbe aggiunto il nome di Willem Sandberg, direttore dal 1945 al 1962 dello Stedelijk Museum di Amsterdam. Proprio nell'ultimo anno della sua direzione curò, insieme al suo collaboratore Ad Petersen, la mostra *Dylaby - A Dynamic Labyrinth*, grande esempio di sperimentazione espositiva nell'esplorazione del rapporto con il visitatore. Anche in questo caso il progetto fu sviluppato in strettissima relazione con gli artisti coinvolti (Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt). Per la documentazione dell'esposizione, cfr Bruce Altshuler, *Biennales and Beyond. Exhibitions that Made Art History*, pp. 25 - 36.

¹⁵⁰ L'*Abstract Cabinet* venne realizzato nel 1927, distrutto nel 1936 e oggetto di ricostruzione in varie occasioni. Per una sintesi del progetto, cfr Ernst Lueddeckens, "The 'Abstract Cabinet' of El Lissitzky", in *Art Journal*, Vol. 30, N. 3, Primavera, 1971, pp. 265-266.

¹⁵¹ La sala non venne mai conclusa causa l'intervento del governo nazista. Oltre alla *Light Machine* di Moholy-Nagy il progetto prevedeva l'impiego delle nuove tecnologie (radio, programmazione televisiva, cinema), in una celebrazione dei moderni meccanismi di produzione meccanica, negando ogni possibile forma di contemplazione dell'originalità; ogni medium si sarebbe dovuto fondere l'uno con l'altro, per offrire al fruitore un'esperienza sinestetica.

¹⁵² Tali snodi vengono visti come "le umane concezioni del mondo", e quindi "una via nuova di guardare alla storia e alla storia dell'arte. Non è moderno nel suo senso più alto, così come non cerca di individuare i cosiddetti elementi eterni in ogni periodo artistico, ma quelli che si modificano. Sostituisce l'assoluto con il relativo, ciò che è inamovibilmente statico con un'idea dinamica che agisce in libertà" (la citazione è tratta dal discorso tenuto dal direttore in occasione dell'inaugurazione del nuovo edificio del museo di Rhode Island School of Design, "My experiences in the Hannover Museum: What can Art Museums do Today?" in *Bullettin of Rhode Island School of Design*, XIV, 1926, cit. p. 6; cfr Curt Germundson, *Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience*, *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, Vol. XXI, No. 3, Settembre 2005, pp.263-273). Per la teoria dell'arte di Alois Riegl, cfr A.R., *Grammatica storica delle arti figurative*, ed. Cappelli, Bologna 1983, e Id, *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano, 1963.

spettatore. Si chiedeva: “Come possono le collezioni d’arte migliorare le vite dei singoli studenti e degli adulti che vengono da professioni e posizioni sociali differenti?”¹⁵³

In virtù di questa centralità del fruitore, l’attenzione di Dorner si concentrava sull’allestimento e su come far sì che l’esposizione non si limitasse a mostrare, romanticamente, i frammenti del passato, ma potesse riuscire a inserirli in una costruzione narrativa più complessa, che unisse comprensione dei contenuti e esperienza fisica dello spazio visitato. Nel porsi questo obiettivo, lavorava alla creazione di *atmosphere room*, volte alla messa in scena della transdisciplinarietà e della processualità proprie di ogni produzione culturale¹⁵⁴. Per questo, quando si trovò ad affrontare la sezione contemporanea del Landesmuseum, scelse di avvalersi della collaborazione degli stessi artisti, affinché l’allestimento non solo fosse coerente, ma coadiuvasse l’arte esposta, fino a poter diventare parte della stessa.

La stessa logica è alla base delle collaborazioni di Pontus Hultén con gli artisti della Pop Art.¹⁵⁵ Il progetto più emblematico in questo senso è probabilmente *Hon (Lei, la Cattedrale)*, realizzato al Moderna Museet di Stoccolma nel 1966.¹⁵⁶ **[FIG. 02]** La collettiva prevedeva la partecipazione degli artisti Tinguely, Niki de St Phalle e Olo Ultveldt, per la costruzione di una serie di “stazioni di attraversamento”. Dallo scambio e dalla visionarietà del gruppo nacque l’idea di ambientare l’intera mostra dentro una struttura-corpo femminile (dalle forme scultoree proprie della ricerca di St Phalle),

¹⁵³ Alexander Dorner, *The Way beyond ‘Art’*, New York, 1947, cit. p. 17.

¹⁵⁴ L’ *atmosphere room* non va confusa con la *period room*, alla cui creazione sottende un criterio di ricostruzione rappresentativa di un determinato contesto storico. L’intento di Dorner è, piuttosto, la restituzione di un *kunstwollen*.

¹⁵⁵ Cfr. “Pontus Hultén” in H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, JRP, Berlino, 2008, pp. 32 - 51.

¹⁵⁶ Cfr. Benoît Antille, “ ‘HON - en katedral: Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness’”, in *Afterall*, n. 32, Estate 2013, versione online.

individuandone l'ingresso esattamente nella vagina, rendendo concreto così tutto il dibattito sulla liberazione della sessualità che si stava vivendo in quegli anni¹⁵⁷.

Chiamando come punto di riferimento due figure come quelle di Dorner e Hultén, che hanno fatto la storia della curatela sperimentale, Maria Lind poggia la propria pratica su una metodologia riconosciuta e storicizzata:

“Ciò che voglio sottolineare è la necessità di [sviluppare] un’apertura e una sensibilità nei confronti dei processi e dei metodi di un certo tipo d’arte contemporanea, che, in un coinvolgimento concreto, può offrire modelli interessanti non solo su come lasciare che l’arte si compia e su come costruirne occasionalmente l’allestimento, ma anche per la sua mediazione.”¹⁵⁸

La curatrice individua quindi due aspetti che possono essere direttamente influenzati dai movimenti artistici: la critica e l’attitudine *site-specific*. Per quanto riguarda la critica, si dichiara apertamente un debito nei confronti della Critica Istituzionale. Per il concetto di *site-specificity*, invece, la Lind fa riferimento alle teorizzazioni di Miwon Kwon e cita artisti contemporanei con cui lei stessa si è trovata a lavorare, come Honoré d’O’s e Apolonja Šušteršič¹⁵⁹; l’attitudine da loro proposta, sostiene, avrebbe il merito di superare l’approccio negativo della critica istituzionale, per proporsi invece come interlocutore costruttivo che ricerca la mediazione, in nome di una sensibilità al contesto in cui si va ad operare. Questo atteggiamento porterebbe quindi a un

¹⁵⁷ “Il giorno seguente iniziammo a costruire la stazione ‘Donne prendono il potere’. Non funzionava. Ero disperato. A pranzo suggerii che costruissimo una donna giacente sulla schiena, dentro la quale avrebbero trovato diverse installazioni. Saremmo entrati attraverso il suo sesso. Tutti erano assai entusiasti. [...] Lei era lunga ventotto metri e alta circa nove. Dentro c’era un milk-bar dentro il suo senodestro; un planetario che mostrava la Via Lattea nel sinistro; un uomo meccanico che guardava la tv nel suo cuore; un cinema che trasmetteva Greta Garbo in un suo braccio; una galleria d’arte con finti capolavori in una gamba.” Cfr Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, JRP, Berlino, 1998, p. 41 (il testo riprende una precedente intervista “The Hang of it - Museum Director Pontus Hulten – Interview by Hans-Ulrich Obrist”, in *ArtForum*, Aprile, 1997). Si noti come l’allestimento fosse concepito come un lavoro di gruppo e, di fatto, sia stato il curatore a suggerire la forma del lavoro scultoreo di St Phalle. Sull’attività di Hultén al Moderna Museet Cfr T. Hahr et al., *Moderna Museet: the book*, Stockholm Moderna Museet, 2004.

¹⁵⁸ Cfr. Maria Lind, “Learning from art and artists”, cit. p. 248.

¹⁵⁹ Del primo cita *Fold M to M*, della seconda *Light Therapy*, entrambi realizzati per il Moderna Museet.

fecondo equilibrio fra scetticismo e entusiasmo, fra affermazione e critica; insomma, a quella flessibilità di cui l'istituzione farebbe ancora difetto, secondo la curatrice.

Maria Lind, di fatto, nomina le due tendenze che vengono abitualmente legate alla pratica del Nuovo Istituzionalismo: la Critica Istituzionale, appunto, e la pratica relazionale, di cui la sensibilità al contesto e la ricerca di mediazione sono elementi determinanti.

In questa sezione si vuole proporre un'analisi dei due fenomeni, facendo emergere gli apporti e le tangenze con il nostro tema di ricerca. Non si tratta comunque di una lettura storico-artistica nel senso ortodosso del termine. L'analisi proposta poggia piuttosto sull'ipotesi che, ai fini della comprensione del fenomeno neoistituzionalista in tutte le sue aporie, sia utile procedere secondo un movimento basculante fra la lente storico-artistica e quella museologica. L'intento è aprire una prospettiva su queste ricerche secondo una logica che evidenzi attitudini comuni e snodi di pensiero: piuttosto che ribadire definizioni già storicamente formulate, vuole attraversarle mettendo in luce gli elementi utili alla nostra narrazione.

2.1. L'attitudine alla *criticalità*: Il Nuovo Istituzionalismo come nuova ondata dalle Critica Istituzionale

Con l'etichetta Critica istituzionale si fa riferimento a quelle ricerche artistiche sviluppate - in maniera non coordinata - da una serie di artisti a partire dalla fine degli anni Sessanta, intorno alle dinamiche di costruzione e funzionamento dell'*istituzione arte* e dei suoi luoghi di produzione valoriale, con particolare attenzione al museo. Il momento storico di sviluppo e l'attitudine analitica fanno ricondurre le ricerche all'alveo dell'arte concettuale, di cui la critica istituzionale, almeno nel suo primo sviluppo, può esser considerata una declinazione, come argomenta Benjamin H.D. Buchloh;¹⁶⁰ l'espressione inizia a comparire in questa forma codificata negli anni Ottanta.¹⁶¹

Se la data di avvio di questa ricerca non è in discussione, l'estremo cronologico di chiusura è più dibattuto, tanto da arrivare a dubitare che sia possibile fissarne uno e

¹⁶⁰ Id, "Conceptual Art 1962 - 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in *October*, vol. 55, Inverno, 1990, pp. 105 - 143.

¹⁶¹ Come per ogni riflessione sui movimenti storico-artistici, l'origine del nome del movimento è spesso ambigua, quando non apertamente dibattuta. In questo caso, l'artista Andrea Fraser sostiene di esser stata la prima a utilizzarla nel 1985 a proposito del lavoro di Louise Lawler. "*Il lavoro della Lawler ha una relazione più immediata [...] con le pratiche post-studio degli anni Settanta, in particolare con il lavoro di Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke. Mentre i loro lavori differiscono ampiamente, tutti questi artisti sono impegnati [utilizza 'engage(d), giocando sul tempo verbale] nella critica istituzionale, andando dalle costruzioni (o decostruzioni) consapevoli del contesto architettonico nelle gallerie e nei musei di Asher e Buren, alla direzione di un museo fittizio di Broodthaers, alla documentazione di Haacke delle affiliazioni dell'arte con le società aziendali*" Cfr. Id, "In and Out of Place (1985)", in Alexander Alberro (a cura di), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge MA 2005, pp. 17 - 28, cit. p.18. (Originariamente pubblicato in *Art in America*, vol. 73, n. 6, Giugno 1985).

Al di là dell'auto-incoronazione della Fraser la paternità non è storicamente definita. Isabelle Graw, riprendendo una dichiarazione di Christopher Williams, sostiene che probabilmente nacque all'inizio degli anni Novanta all'interno delle discussioni del Whitney Independent Studies Program, verosimilmente da parte di quegli stessi artisti della cosiddetta seconda generazione - quindi Fraser compresa - che così, potremmo aggiungere, codificando il proprio precedente storico, ponevano le basi per la legittimazione la propria pratica. (Cfr. Isabelle Graw, "Beyond Institutional Critique", in John C. Welchman (a cura di), *Institutional Critique and After*, vol. 2 SoCCas Symposia, JRP, Berlino 2006, p. 137 - 151).

leggere quindi il fenomeno come una riflessione¹⁶² ancora in corso, seppur evoluta nelle sue forme, all'interno delle pratiche del Nuovo Istituzionalismo.

Che si voglia accettare o meno questa lettura, è possibile individuare un percorso storico della Critica Istituzionale, da leggersi secondo generazioni o, con un termine più aperto, come ondate. La cosiddetta prima generazione corrisponde a quel filone concettuale sviluppatosi a cavallo fra gli anni Sessanta e i Settanta, ed è da ricondursi ai lavori di Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Marcel Broodthaers. A questa segue una seconda generazione, operante sul finire degli anni Ottanta e nel corso dei Novanta, in cui vengono incluse le ricerche di Andrea Fraser, Fred Wilson, Renée Green. È giusto precisare che la selezione dei nomi proposta è parziale, frutto di una storicizzazione critica supportata dall'auto-riconoscimento da parte degli stessi artisti¹⁶³; se consideriamo la critica istituzionale come un'attitudine, lo stesso elenco può aprirsi, registrando maggiore o minore qualità, a tutti quegli artisti che hanno guardato alle dinamiche istituzionali del museo secondo diverse angolazioni, pur non eleggendole a oggetto principale della propria ricerca¹⁶⁴. Pensiamo, ma anche in questo caso è una selezione assai ridotta, a Mierle Laderman Ukeles o alle Guerrilla Girls, per le quali la critica si intreccia alle questioni di genere, o a Louise Lawler e

¹⁶² Johannes Meinhardt la definisce un atteggiamento attraverso l'arte riscontrabile ne "*i lavori e le procedure estetiche che investigano analiticamente le condizioni sociali e istituzionali che l'incorniciano*" Cfr. Hebertus Butin (a cura di), *DuMonts Brgriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont, Cologne, 2002, p. 126-130 - cit. in Isabelle Graw, "Beyond Institutional Critique", p. 139.

¹⁶³ I due processi di riconoscimento possono non coincidere. È il caso, per esempio, di John Knight: spesso classificato sotto l'etichetta dell'*Institutional Critique*, esprime un certo scetticismo a riguardo, sostenendo che il suo lavoro deve essere inquadrato in un discorso critico più ampio, in rapporto costante con il mondo al di fuori di quello dell'arte e comunque poco interessato alle questioni ontologiche dell'estetica. Cfr. "Who's afraid of Jk? (2005) John Knight with Benjamin H.D. Buchloh and Isabelle Graw", in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 396-404.

¹⁶⁴ Vi è inoltre il filone, piuttosto nutrito, degli artisti che hanno lavorato usando la pratica museale come *medium*. L'interesse per il museo, in questi casi, non è necessariamente supportato da un'attitudine critica e, per tale ragione, rappresenta un fenomeno differente dalla Critica Istituzionale. Cfr. Kynaston McShine, *The Museum as Muse. Artist Reflect*, cat. della mostra, MoMA, New York 1999 e J. Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Thames & Hudson, Londra 2001, pp. 66 -89.

Barbara Kruger, il cui lavoro è più felicemente riconducibile alla *Picture generation*¹⁶⁵, che tocca il tema delle istituzioni in relazione al mercato e ai consumi.¹⁶⁶

Le due generazioni storiche, coerentemente con l'essere voce del proprio tempo, differiscono nelle caratterizzazioni specifiche e nelle dinamiche che eleggono a proprio oggetto di critica. La prima generazione si sviluppa nel clima delle spinte democratiche sessantottine, della filosofia strutturalista, in seno all'arte concettuale, in dialogo-scontro con la produzione artistica del minimalismo; è interessata a indagare le questioni ontologiche del fare artistico, a svelarne la struttura di pensiero e il *campo*¹⁶⁷ in cui questa agisce. Tende ad assumere una voce critica e a esplicitare la speculazione teorica lavorando sulla fisicità dell'istituzione artistica e sulla fruizione dell'opera, sia in termini strettamente percettivi, sia in termini sociologici.

La seconda generazione apre la riflessione agli attori del sistema dell'arte, indagando quindi la figura dell'artista e il suo relazionarsi con le dinamiche socio-culturali dell'istituzione, sfumando la connotazione ideologica che aveva caratterizzato la prima ondata, in una cornice storica determinata dalla società del consumo e dello spettacolo.

¹⁶⁵ Cfr. Douglas Crimp, "Pictures", in *October*, vol. 8, primavera 1979, pp. 75 - 88

¹⁶⁶ Occorre evidenziare, per onestà intellettuale, che il taglio qui adottato ha una prospettiva bene precisa, motivata dalla costruzione della narrazione del Nuovo Istituzionalismo. La Critica Istituzionale rappresenta un campo di ricerca ancora in larga parte da esplorare nella molteplicità delle sue *storie*, attraverso le sfaccettature portate avanti dagli artisti non considerabili "puristi" della pratica.

¹⁶⁷ Utilizziamo qui il termine "campo" rifacendoci all'uso che ne fa Pierre Bourdieu. "*Pensare in termini di campo significa pensare in maniera relazionale [...] In termini analitici, un campo può essere definito come una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Queste posizioni sono definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione (situs) attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo, e contemporaneamente dalle posizioni oggettive che hanno con altre posizioni (dominio, subordinazione, omologia). Nelle società fortemente differenziate, il cosmo sociale è costituito dall'insieme di questi microcosmi sociali relativamente autonomi, spazi di relazioni oggettive in cui funzionano una logica e una necessità specifiche, non riconducibili a quelle che regolano altri campi*" Cfr. Id, *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri ed, Torino, 1992, cit. p.66.

Il sociologo inizia a elaborare il concetto di "campo" negli anni Sessanta (Cfr. "Champ intellectuel et projet créateur", in *Les temps modernes*, n. 246, novembre 1966, pp. 865-906).

Per un'analisi più completa del campo sociologico dell'arte (con un focus sul campo più specificatamente letterario) cfr. Id, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992; trad. it. Anna Boschetti, Emanuele Bottaro (a cura di), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005.

2.1.1. Critica istituzionale: la prima ondata

I vari percorsi tracciati dalle ricerche individuali trovano un primo riscontro nella letteratura critica prodotta sin dagli anni Sessanta per mano degli stessi artisti.¹⁶⁸ Il primo contributo esterno è a firma di Benjamin H. D. Buchloh¹⁶⁹, edito all'inizio degli anni Novanta, in un momento in cui si guardava indietro alla produzione dell'arte concettuale da una distanza sufficiente a valutarne gli effetti, propaggine post-concettuale compresa. Nell'ottica di un processo di storicizzazione di questa pratica artistica, l'articolo riveste un ruolo chiave, a cui fa riferimento tutta la produzione successiva¹⁷⁰.

L'analisi dello studioso è impostata sull'eredità di Marcel Duchamp¹⁷¹ nello sviluppo dell'arte concettuale - in tutte le sue formulazioni, da quelle sensibili all' "Estetica dell'amministrazione" a quelle proprie della "Critica delle Istituzioni"; taglio critico per il quale è stata apertamente contrastata da alcuni dei protagonisti della corrente, in

¹⁶⁸ Testi in larga parte raccolti in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, MIT Press, Cambridge, 2011.

¹⁶⁹ Cfr. B. Buchloh, "Conceptual Art 1962 - 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, Winter 1990, p. 105 - 143. Una prima versione era stata pubblicata in *L'art conceptuel: une perspective*, catalogo di una mostra tenutasi al Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

¹⁷⁰ È possibile constatare la dinamica nelle innumerevoli citazioni raccolte in John C. Welchman (a cura di), *Institutional Critique and after*, vol. 2 SoCCas Symposia, JRP, Berlino 2006.

¹⁷¹ La lettura viene abbracciata dall'intero gruppo degli *Octoberist*, In *Arte dal 1900*, Rosalind Krauss, riguardo al debito a Duchamp da parte della Critica Istituzionale, con particolare riferimento all'opera *Dati: 1. La caduta d'acqua 2. Il gas dell'illuminazione* (1946-66) scrive: "*Dati.. oltrepassa il modo in cui Fontana [...] aveva messo in mostra il contesto sociale che circonda l'opera - il luogo ufficiale della mostra, la cultura della legittimazione nel processo del giudizio e dell'accettazione - come ciò che di fatto 'costituisce' l'opera come arte. Perché collocandosi nel cuore del museo - pubblico difensore dei valori del disinteresse disincarnato - era in grado di riversare la sua logica sulla falsa riga del sistema estetico, facendo apparire le condizioni del contesto con una chiarezza disarmante solo per farle sembrare 'strane'. [...] Questa attenzione alla cornice istituzionale del sistema estetico era stata sottolineata in molte occasioni, dal contributo situazionista agli eventi del maggio 1968 a Parigi alla teorizzazione postmoderna delle condizioni del 'discorso' nell'opera di scrittori come Michel Foucault e Jacques Derrida. Ma Dati..., collocata nella vera e propria cittadella del museo, andò al nocciolo del paradigma estetico, criticandolo, demistificandolo, decostruendolo". Cfr. 1966a, in Hal Foster et al., *Arte dal 1900 - trad. it. a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2006, cit. p. 499.**

particolare Joseph Kosuth e Seth Siegelaub¹⁷². Indubbiamente la lettura di Buchloh è focalizzata principalmente su questa direttrice e manca di una visione più articolata sul fenomeno, quale quella proposta da Alexander Alberro alla fine degli anni Novanta¹⁷³. Il testo ha comunque il merito di tratteggiare un'identità ben definita, individuata nel suo proporsi come "critica che opera a livello dell' 'istituzione' estetica":

*"è la consapevolezza che i materiali e le procedure, le superfici e le texture, i luoghi e le collocazioni non siano solo una questione che riguarda la scultura o la pittura, da trattare in termini di fenomenologia del visuale e dell'esperienza cognitiva o nei termini di un'analisi strutturale del segno (come la maggior parte degli artisti minimalisti e post-minimalisti ancora credono), ma che siano sempre già iscritti nelle convenzioni del linguaggio e così nel potere istituzionale e nell'investitura ideologica ed economica."*¹⁷⁴

Questa consapevolezza sarebbe manifesta negli artisti Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke (quest'ultimo nella produzione posteriore al 1966, quando dall'attenzione per gli ecosistemi biologici passa a quella per i sistemi sociologici, in un'evoluzione non priva di una sua coerenza interna), uniti da un comune attacco alla falsa neutralità istituzionale e alla presunta autonomia dell'arte.¹⁷⁵

¹⁷² Il primo gli rimprovera di aver costruito una genealogia autoritaria che falsifica la storia, il secondo di aver proposto una lettura avulsa dagli avvenimenti storici, proprio a causa di questa "fissazione" per Duchamp; cfr. "Joseph Kosuth: reply to Buchloh e Seth Siegelaub: reply to Buchloh" in *October*, v. 57, Estate, 1991, pp. 157 - 176.

¹⁷³ Cfr. id, "Reconsidering Conceptual Art, 1966 - 77", in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, pp. xvii - xxxvii. Qui lo studioso evidenzia come il movimento sia frutto di differenti genealogie storico-artistiche, individuando quattro traiettorie: il carattere auto-riflessivo della pittura e della scultura modernista, la progressiva tendenza al 'riduttivismo' dell'oggetto verso la dematerializzazione, la negazione del contenuto estetico, la problematizzazione dei luoghi. A questa complessità di origine, fa corrispondere un'eterogeneità delle forme assunte dal movimento, secondo le diverse teorie o modelli ricercati: il "concettualismo linguistico" (Joseph Kosuth, Christine Kozlov, il gruppo di Art & Language), lo smantellamento dei miti della soggettività (Sol LeWitt), l'enfasi sul corpo e la sua integrazione nel lavoro (Adrian Piper, Vito Acconci), la volontà di democratizzare la produzione e la ricezione dell'arte (Lawrence Weiner, Douglas Huebler), l'indagine delle condizioni ideologiche che sottendono la validazione dell'arte da parte dell'istituzione (Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke).

¹⁷⁴ Buchloh (1990), cit. p. 136.

¹⁷⁵ Non di meno l'autonomia dell'artista: "*L'individualità e la creatività degli artisti in grado di produrre e mostrare lavori, in verità tutto ciò che era stato attribuito alla soggettività artistica, ora deve essere considerato come un fenomeno residuale, alienato*" ivi cit p. xxiv.

I tre artisti menzionati da Buchloh costituiscono la triade di nomi concordemente indicati come prima generazione, che offre, attraverso le peculiarità che contraddistinguono le rispettive ricerche, la possibilità di tracciare un discorso articolato sulla corrente.

A tal scopo può essere utile usare come griglia un testo dello stesso Buren, *The function of the museum* (1970)¹⁷⁶, in cui l'autore specifica come il museo sia un luogo privilegiato per tre ragioni:

- “ 1. Estetica. Il Museo è la cornice, il supporto reale sul quale si iscrive/ costituisce il lavoro. Allo stesso tempo è il centro in cui l'azione ha luogo e [si delinea] il singolo punto di vista (topografico e culturale) sul lavoro.*
- 2. Economica. Il Museo, privilegiandolo/selezionandolo, conferisce un valore commerciale a ciò che espone. Conservandola o estraendola da una comune collocazione, il Museo promuove socialmente l'opera, ne assicura la diffusione e il consumo.*
- 3. Mistico. Il Museo/la Galleria conferisce istantaneamente lo statuto di 'Arte' a qualsiasi cosa esponga in buona fede, così da deviare in anticipo ogni tentativo di mettere in questione i presupposti dell'arte, senza prendere in considerazione il luogo in cui la questione è posta. Il Museo (la galleria) è il corpo mistico dell'Arte”*

Facendo proprio il punto di vista individuale di Buren e utilizzandolo come filtro di pensiero per costruire una visione generale sulla Critica Istituzionale di prima generazione, si può sostenere che il movimento (anche se il termine è improprio) vada a evidenziare proprio questi tre privilegi, per mano dei tre artisti: Buren rivela l'estetico, Haacke l'economico, Broodthaers il mistico.

¹⁷⁶ in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 102 -106; il testo ha avuto una prima edizione in Daniel Buren, catalogo della mostra al Museum of Modern Art, Oxford 1973.

Daniel Buren muove la sua ricerca a partire dal sentiero tracciato dai minimalisti del “significato-come-contesto”¹⁷⁷, prendendo una posizione critica contro l'autoreferenzialità tautologica del modernismo greenberghiano. Come evidenzia Alberro, la sua riflessione punta a scalfire il mito della soggettività artistica e del ruolo dell'autore, avvicinandosi in questo al pensiero di LeWitt e Weiner, ma facendo, rispetto a questi, un passo in avanti: la speculazione di pensiero si fa concreta nelle sue strisce, nella costruzione di un rapporto dialettico fra il segno astratto e il contesto¹⁷⁸.

La sua critica non abbandona mai l'oggetto artistico “tradizionale”¹⁷⁹, che ancora oggi costituisce il dispositivo necessario per innescare il discorso ermeneutico. Il suo operare quindi non supera la riflessione estetica, ma la impiega come medium in una doppia valenza: ontologica e, nel suo farsi segno, escatologica. Le tele a strisce regolari di 8,7 centimetri di larghezza sono oggetti che “*non producono attrazione ma aprono uno spazio di distrazione, e quindi per pensare ad altro.*”¹⁸⁰ Dove per l'altro è da intendersi la cornice museale e il suo “privilegio estetico”, appunto: la ripetitività delle forme spinge l'occhio verso il luogo che le accoglie, portando l'attenzione sulle sue caratteristiche architettoniche e identitarie.

Così come Roland Barthes aveva portato la scrittura al grado zero¹⁸¹, Buren porta la pittura al grado zero¹⁸², investendo l'atto della volontà di rivolta contro i meccanismi di

¹⁷⁷ Cfr Rosalind Krauss, 1965 in Hal Foster et al., *Arte dal 1900* - trad. it. a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2006, cit. p. 492 - 495.

¹⁷⁸ Cfr. “Reconsidering Conceptual Art”, 1966 - 77, p. xxv.

¹⁷⁹ Nel suo costante utilizzo del medium della pittura, evidenzia come l'eredità critica di Duchamp possa avere un suo fruttuoso esito anche nell'impiego dei mezzi artistici tradizionali, al di là del ready-made. “La tesi centrale di Buren sosteneva che il punto debole del readymade duchampiano fosse l'oscurare le vere condizioni istituzionali e discorsive che permettevano al readymade di generare il suo slittamento nella missione di significato e nell'esperienza dell'oggetto in primo luogo” Cfr. Buchloh (1990), p. 137-138.

¹⁸⁰ Cfr “Conversation between Daniel Buren e Pierre Huyghe”, in *Daniel Buren*, catalogo della mostra tenutasi presso la Lisson Gallery, Londra 2007.

¹⁸¹ Cfr. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Parigi, 1953 - trad. it *Il grado zero della scrittura*, Nuovi saggi critici, Einaudi, Torino 1972.

¹⁸² Cfr. Daniel Buren. *Au sujet de..Entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Parigi, 1998, p. 23.

produzione e promozione che avevano indebolito il contenuto intrinseco delle opere. L'apparente de-semantizzazione dell'opera d'arte viene, quindi, immediatamente ribaltata in un'affermazione di potere, contro/grazie al sistema istituzionale nel quale l'azione è compiuta. Per tale ragioni possiamo sostenere che la sua ricerca critica venga portata avanti sull'asse del *privilegio estetico*, sia in termini di produzione artistica, sia in termini di processo analitico.

Le azioni di Hans Haacke sono invece riconducibili all'asse del *privilegio economico*, dirette alla critica delle strategie attraverso le quali il museo conferisce potere valoriale all'opera, isolandola dal mondo reale e trasfigurandone il valore d'uso.

Come riconosce lui stesso evidenzia¹⁸³, Haacke usa il contesto (politico) come materiale; quindi, in una dinamica simile a quella proposta da Buren, il medium e l'obiettivo dell'atto sovversivo appartengono allo stesso campo semantico.

La formalizzazione varia dai linguaggi artistici più tradizionali (pensiamo a *Condensation Cube*, 1963 e *Manet-Projekt*, 1974) al linguaggio dell'*estetica dell'amministrazione*, per recuperare l'espressione di Buchloh, fatto di metodi di raccolta dei dati secondo le metodologie della sociologia, e quindi di macchine per sondaggi, statistiche, restituzioni grafiche e alfanumeriche¹⁸⁴ (come *MoMA Pool*, 1970). **[FIG. 03]** Il contesto come oggetto di critica è invece sempre inteso nella sua forma di sistema, ovvero "*un raggruppamento di elementi soggetti ad un comune piano e scopo [...] che interagiscono uniti da uno stesso fine*"¹⁸⁵. Un sistema che l'artista mette sotto attacco, attraverso un processo di decostruzione, perché

¹⁸³ Cfr. Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, "A conversation with Hans Haacke", in Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp e Jean Copjec (a cura di), *October: The First Decade, YR 1976-1986*, MIT Press, Cambridge, 1987, pp. 175-200.

¹⁸⁴ A questo proposito può essere interessante confrontare la fisicità dei lavori storici come *Gallery Visitor's Profile* (1969-73), *DOCUMENTA-Besucherprofil* (1972) e il recentissimo *World Pool* (2015), realizzato per la 56a edizione della Biennale di Venezia. In quest'ultimo, pur rimanendo costante il fine dell'individuazione del profilo dei visitatori, l'indagine ha aggiornato i suoi strumenti di ricerca; anziché replicare l'estetica dell'amministrazione, trasformandola in maniera, l'artista ha sacrificato l'*appeal* dell'oggetto vintage per un più congruo utilizzo di tablet touch-screen e le statistiche del sondaggio erano disponibili in tempo reale su uno schermo al plasma.

¹⁸⁵ Cfr. J. Siegel, "An Interview with Hans Haacke", in *Arts Magazine*, New York, maggio 1971, cit. p. 18.

“separare gli elementi significa distruggere il sistema”¹⁸⁶. La sua ricerca è volta all’evidenziazione - ovvero alla separazione, almeno in termini analitici - dei singoli membri e quindi, nel micro, dei legami che permettono la sussistenza del sistema-istituzione artistica e, nel macro, delle interazioni fra sistema dell’arte e, il mondo o, per usare le parole dell’artista, il sistema *real-time*.

È bene sottolineare come l’azione non sia animata da utopici afflitti romantici¹⁸⁷. Haacke è consapevole che le sue opere non possono produrre un sovvertimento del sistema, sia per la debolezza del gesto dell’artista nel mondo dell’arte¹⁸⁸, sia perché il mondo dell’arte, a sua volta, risponde a logiche di equilibrio con altri mondi settoriali e, insieme a questi, del mondo reale¹⁸⁹. In ogni caso, questo non significa che non possano generare effetti reali, la cui dimostrazione, però, può essere solo empirica:

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ In una lettera a Jack Burnham, l’artista scrive: “La produzione di scultura e la riflessione teorica su di essa non hanno niente a che fare con i problemi urgenti della nostra società. Chiunque creda che l’arte possa rendere la vita più umana è assolutamente ingenuo. Mondrian era uno di quei santi ingenui [...]. Dobbiamo accettare il fatto che l’arte è inutile come strumento politico” Cfr “Hans Haacke’s cancelled show at the Guggenheim”, in *Artforum*, v. 10, n.10, 1971, p. 70. Il passo è citato in Stefania Zuliani, “Vitrine de référence”, in Stefano Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, cit. p. 164.

¹⁸⁸ Gestì individuali che comunque non mancarono di essere oggetto di censura. Nel 1971 venne cancellata un’intera mostra al Museo Guggenheim di New York, davanti al diniego dell’artista e del curatore Edward Fry di non accogliere la richiesta del direttore Thomas Messer di rimuovere dalla mostra i lavori *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings* e *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings*, accusate di violare la neutralità dell’arte e del museo. Un episodio simile avvenne nel 1974, quando il Wallfar-Richarts Museum di Colonia gli rifiutò l’esposizione dell’opera *Projekt Manet’74* all’interno della collettiva *Projekt ’74, Kunst bleibt Kunst*. In questo caso l’artista aveva ricostruito i profili dei precedenti proprietari dell’opera di Eduard Manet, *Mazzo di asparagi* (1880), conservata presso il museo di Colonia; in particolare, a risultare problematica era la ricostruzione dell’ultimo proprietario (nonché donatore dell’opera al museo), Herman Josef Abs, consulente finanziario del Terzo Reich. Il lavoro di Haacke metteva quindi in luce come nella vita pubblica della Germania contemporanea fossero ancora attivi e stimati professionisti legati al regime nazista e di come il mondo della cultura rischiasse di fungere da lavacro delle cattive coscienze più che da vigile etico. Per la ricostruzione di entrambe le vicende, cfr. Stefano Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010.

¹⁸⁹ Così si esprime l’artista a proposito di *MoMA Pool*: “Naturalmente, non si è così naïf da presumere che questo sondaggio potesse avere effetti sulle elezioni governative, per le quali Nelson Rockefeller godeva di un solito supporto dei conservatori. Andrebbe evidenziato come in questo caso il museo abbia agito non solo come contesto culturale ma anche come ingrediente vitale della costellazione sociale del lavoro in sé. I legami del museo con i Rockefeller, Nixon, e, a loro volta, i loro investimenti nella guerra in Indocina, come la sua politica di presentare un’immagine serena di sé a un pubblico ignaro, erano parte di questo sistema *real-time*” Cfr. “Hans Haacke, *Provisional remarks* (1971)” in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists’s writings*, cit p. 124.

*“[l’intervento si pone] precisamente nello scambio di informazioni, necessariamente parziali, tra i membri dell’assetto sociale, [scambio] che fornisce l’energia grazie alla quale le relazioni sistemiche si evolvono. L’inserimento di qualsiasi nuovo elemento dentro un dato organismo sociale avrà conseguenze, non importa quanto queste potranno essere piccole. Spesso le ripercussioni non possono essere predette, o possono, al contrario, prendere un corso inaspettato.”*¹⁹⁰

In questo senso, il gesto apparentemente inefficace dell’artista può acquisire una sua ragione d’essere - sempre in termini sistemici - come generatore di nuove consapevolezze nei riguardi delle dinamiche del sistema museo, delle speculazioni e dei poteri finanziari che stanno dietro la costruzione di una collezione, e delle motivazioni politiche ed economiche che muovono il grande flusso di sponsorizzazioni da parte delle grosse aziende (come avviene con *Manet Projekt '74*, *Seurat's Les Poseuses (Small version) 1888-1975* o *MetroMobiltan*).

Infine, a chiudere il nostro ragionamento sulle dinamiche istituzionali al centro delle ricerche di questa prima generazione, il *privilegio mistico*, a cui possiamo associare il lavoro di Marcel Broodthaers¹⁹¹.

Con quest’etichetta, abbiamo visto, Buren intendeva considerare lo statuto di “corpo mistico dell’Arte” conferito all’oggetto, a scapito delle sue precedenti caratteristiche identitarie, nel momento in cui entra nel museo e viene quindi coreografato attraverso i codici della scrittura istituzionale.¹⁹² La ricerca di Broodthaers si muove proprio a partire dall’appropriazione di questi codici segnici, a cui segue il loro capovolgimento

¹⁹⁰ Ivi, cit. p. 123

¹⁹¹ Anche il critico Freddy de Vree usa il concetto di misticazione/demistificazione per descrivere il lavoro dell’artista. Cfr. “A conversation with Freddy De Vree (1969)”, in Christian Kravagna (a cura di), *The Museum as Arena: Institutional-Critical Statements by Artists*, Walther König, Colonia, 2001), p. 35 - 36.

¹⁹² “*Facendo del centro stesso del potere amministrativo e ideologico una propria opera, Broodthaers si pose all’interno di quei contesti che erano stati fin lì esclusi dalla concezione e ricezione dell’opera d’arte e fu contemporaneamente in grado di articolare una critica*” Cfr. B. H.D. Buchloh, “1972a”, in Hal Foster et al., *Arte dal 1900* - trad. it. a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2006, cit. p. 551.

in termini farseschi e anamorfici, di cui il leggendario *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (1968 - 1972) è il lavoro più rappresentativo. **[FIG. 04]**

Nato quasi per gioco, scenario per una serata di discussione fra artisti e curatori nel suo studio, il Musée è un lavoro fortemente e consciamente imbevuto del pensiero post-strutturalista. La sua concezione è legata alla lettura di museo come istituzione disciplinare normalizzatrice, inserita in un sistema discorsivo; si tratta di una posizione chiaramente foucaultiana, tanto che, pensando al suo pubblico, l'artista si chiede se si senta dentro un museo, un ospedale o una prigione¹⁹³.

Il suo museo sfrutta proprio tale sistema discorsivo e tutte le regole di comportamento, codifica e decodifica che esso sottende, articolandole in sottosistemi (ovvero le sezioni museali¹⁹⁴, di cui quella delle *Figure*, a cui afferisce il *Dipartimento delle Aquile*¹⁹⁵, è sicuramente la più celebre). Proprio la struttura in sezioni rafforza il *medium* del paratesto museale, espresso nei meccanismi allestitivi, richiamando l'impianto amministrativo istituzionale e i suoi dispositivi di compartimentazione.

Nonostante questa costruzione artificiosamente burocratica e l'intenzione critica, il lavoro di Broodthaers non assume mai toni affermativi o moralistici. Al contrario, vive

¹⁹³ Cfr. A conversation with Freddy De Vree (1971), p. 37

¹⁹⁴ *Sezione XIX secolo* (1968, studio dell'artista), *Sezione letteraria* (1968-70, studio dell'artista), *Sezione documentaria* (1969, Spiagga Le Coq, Ostenda), *Sezione XVII secolo* (1969, Antwerp), *Sezione XIX secolo (Bis)* (1970, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf), *Sezione folcloristica - Gabinetto delle curiosità* (1970, Zeeuws Museum, Middelburg), *Sezione cinema* (1970, Burgplatz, Düsseldorf), *Sezione finanziaria* (1971, Galerie Michael Werner, Kunstmarkt Colonia), *Sezione delle figure e Sezione pubblicitaria* (1972, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf), *Museo d'arte antica, sezione XX secolo* (1972, Documenta V, Kassel).

¹⁹⁵ Per un'analisi dettagliata, cfr. Rainer Borgemeiser e Chris Cullens, "'Section des Figures': The Eagle from the Oligocene to the Present", in *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, October, v. 42, autunno 1987, pp. 135 - 154.

di un atteggiamento ludico-surrealista¹⁹⁶, interrogativo, teso a sollevare domande più che fornire risposte¹⁹⁷.

Proprio questo carattere anti-ideologico ha spinto Buchloh¹⁹⁸ a leggere il *Musée* come un sistema allegorico, secondo l'interpretazione complessa che ne dà Walter Benjamin¹⁹⁹. Il filosofo tedesco sostiene come l'allegoria costruisca il rapporto fra sé e il rappresentato grazie a un supporto esterno al contenuto stesso, al contrario del simbolo che, invece, esprime la totalità del rapporto col contenuto rappresentato (per questo parla di organicità del simbolo e inorganicità dell'allegoria). L'allegoria, quindi, diventerebbe un frammento aperto verso associazioni multiple, l'esatto contrario della grande narrativa sostenuta, invece, dal simbolo.

Buchloh, abbracciando questa lettura, sostiene che nella produzione dell'artista sarebbe riconducibile alla figura allegorica tanto il singolo lavoro, come il manufatto rappresentante iconograficamente l'aquila, quanto il progetto, il Museo nella sua interezza. Non solo, vi sarebbe anche un rimando a un livello metodologico, di costruzione della propria ricerca.

¹⁹⁶ L'eredità surrealista è visibile nel ruolo dato all'inconscio del visitatore nella fruizione (le sue tassonomie museali sono tutt'altro che ortodosse e rispondono a una logica intuitiva) e, soprattutto nelle riflessioni sulla relazione fra linguaggio e immagine; ogni oggetto esposto riporta la didascalia "questa non è un'opera d'arte", riprendendo la pratica magrittiana e facendola entrare in cortocircuito con il concetto di ready-made (l'artista, con Magritte, nega il valore artistico dell'oggetto comune, a cui è conferito duchampianamente lo status di opera d'arte, per il semplice fatto di essere all'interno di quel sistema-istituzione).

Cfr. Dirk Snauwaert and Kaatje Cusse, "The Figures", in *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, pp. 126-134; Michael Oppitz e Chris Cullens, "Eagle/Pipe/Urinal", pp. 155-156.

¹⁹⁷ "Parlare del mio museo significa discutere dei modi e dei significati della truffa che si sta prendendo in analisi. Il museo ordinario e le sue rappresentazioni propongono semplicemente una forma di verità. Parlare in questo museo significa parlare delle condizioni della verità. È anche importante smascherare se il museo immaginato getta nuova luce sui meccanismi dell'arte, la vita artistica, la società o meno. Io pongo la questione con il mio museo. Tuttavia non trovo necessario produrre una risposta".

Cfr. "Marcel Broodthaers", intervista con Johannes Cladders in *INK-Dokumentation*, n. 4, Zurigo, 1979, p. 32.

¹⁹⁸ Cfr. Benjamin Buchloch, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde", in *Artforum*, Maggio 1980, pp. 52 - 59.

Cfr. Iris Balija, "Melancholy and Allegory, in Marcel Broodthaers' La Pluie (projet pour un texte)", in *re-bus* Issue 1 Spring 2008.

¹⁹⁹ Benjamin sviluppa il concetto in riferimento alla letteratura barocca Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, pp. 164 e seg.

Tale associazione fra allegoria e critica ricorda lo schema interpretativo con cui Peter Bürger legge le ricerche artistiche dell'avanguardia²⁰⁰, secondo il quale proprio il concetto di allegoria, in virtù del suo carattere "inorganico", costituirebbe una categoria centrale per la comprensione dell'arte d'avanguardia, espressione dei suoi sforzi di ricondurre l'arte all'interno della sfera della vita, sia nel metodo, sia nella formalizzazione.

Il ricorso alla stessa categoria interpretativa, ovviamente, non è presupposto per una comune concezione di auto-critica dell'arte. A distinguere avanguardie e Critica istituzionale è infatti l'opposta relazione con l'istituzione; se è vero che le ricerche di inizio Novecento la osteggiarono in maniera radicale, l'arte degli anni Settanta non lavorò mai per la sua dissoluzione, anzi, come specifica Buchloh:

"Sin dal suo principio l'arte concettuale si distingueva per il suo acuto senso delle prescrizioni discorsive e istituzionali, le restrizioni che si auto-imponeva e la mancanza di visione totalizzante, la devozione critica alle condizioni che di fatto caratterizzavano la produzione e la ricezione artistica, senza aspirare a superare l'ineluttabilità di queste condizioni." ²⁰¹

Tale blocco sarebbe dovuto, secondo lo studioso, a una profonda disillusione nei confronti delle grandi narrazioni politiche, che avevano invece fatto da sfondo alle proteste avanguardiste. Il disincanto avrebbe, quindi, spinto gli artisti ad abbracciare un approccio empirista, in aperto scetticismo rispetto a ogni utopia, rifiutando la concezione tradizionale di fruizione estetica e rimuovendo completamente dal proprio linguaggio, insieme all'immaginario, l'esperienza corporea, la materialità e lo spazio della memoria.²⁰² Ne sarebbe conseguita - Buchloh cita Buren e Haacke nello specifico - una relazione mimetica con l'apparato ideologico, ovvero quella che qui abbiamo definito l'aderenza fra medium e oggetto della critica.

²⁰⁰ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1974 - trad. it a cura di Riccardo Ruschi, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

²⁰¹ B. Buchloh, "Conceptual Art 1962 - 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", cit. p. 141.

²⁰² *ivi*, p. 143.

Proprio questa tendenza, a detta del critico John C. Welchman²⁰³, costituirebbe la zona d'ombra della produzione della prima generazione, espressione di un *“progetto [...] che equivale quasi perversamente a contestare i protocolli formalisti, producendo un'arte che crea qualcosa di simile alle strutture e alle condizioni dell'‘arte’. Non si potrebbe ipotizzare che entrambe le tendenze [...] condividano in effetti certi presupposti a livello di ‘autoreferenzialità’?”*²⁰⁴

Welchman allinea così la produzione della Critica istituzionale a una genealogia che, dal modernismo greenberghiano, passa per le riflessioni sulla cornice del quadro di Frank Stella, la percezione della superficie degli oggetti in un determinato contesto spaziale del Minimalismo e l'ossessione tautologica di un certo filone concettuale; per lo studioso si porrebbe su questa scia come l'estremo atto di “migrazione referenziale”, questa volta includendo i meccanismi dell'istituzione stessa, rivelati e “riasmblati con un criterio compositivo”²⁰⁵.

Vi è un episodio nella storia del fenomeno che sembra però negare la linea di continuità referenziale tracciata da Welchman, evidenziando come la Critica Istituzionale, per quanto calata nel suo tempo e quindi fortemente intrecciata con i movimenti coevi, costituisca un momento di rottura dialettica con alcune delle posizioni rappresentate dal minimalismo e dal concettuale. Stiamo parlando della censura a cui andò incontro Daniel Buren con l'opera *Photo-souvenir: Peinture-*

²⁰³ Cfr. John C. Welchman, “L'arte e le sue istituzioni: riempire (e cancellare) dei vuoti”, in Stefano Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 13 - 37.

²⁰⁴ Ivi, cit. p. 17.

²⁰⁵ Idem.

Sculpture, realizzata per la sesta edizione della *Guggenheim International Exhibition*, curata da Diane Waldman, nel 1971²⁰⁶.

Dagli anni Cinquanta ai Settanta, il Guggenheim organizzò una serie di mostre programmaticamente internazionali, con l'intento di offrire una panoramica delle ricerche più all'avanguardia nel mondo dell'arte²⁰⁷, mettendo in palio un premio di diecimila dollari (presentato nei comunicati stampa come il Premio Nobel dell'arte). La sesta edizione, pur non dichiarando un focus tematico, chiedeva agli artisti di lavorare *site-specifically* sull'architettura del museo; di fatto, quindi, voleva privilegiare il punto di vista minimalista, un movimento guidato da un'egemonia americana, come dimostra la nazionalità degli artisti coinvolti.²⁰⁸

Buren costituisce un elemento dissonante nell'elenco degli artisti scelti dai curatori, invitato probabilmente a causa di una lettura superficiale, sia in senso retinico sia in senso critico, del suo lavoro. Contattato dalla curatrice con diversi mesi di anticipo, l'artista propose due opere: una grande tela di venti metri di altezza per dieci di larghezza a righe bianche e blu, da appendersi al centro della spirale dell'edificio, e una gemella di dimensioni più ridotte da esporre fuori dal museo, sulla 88a strada.

²⁰⁶ Per la dettagliata ricostruzione dell'episodio, corredata di un ricco apparato documentario cfr. *The Daniel Buren Times. Eye of the Storm: Works in Situ*, catalogo della mostra, Guggenheim, New York 2005. Per un'analisi critica dello stesso, cfr. A. Alberro, "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", in *October*, vol. 80 (primavera, 1997), pp. 57-84.

²⁰⁷ Alberro evidenzia come il ciclo di mostre possa essere letto come specchio delle politiche culturali americane nel dopo guerra, quando l' "avanguardismo" venne sostenuto in quanto ritenuto l'espressione artistica più adatta per il liberale spirito americano. Dove per avanguardismo lo studioso intende "il compendio di tendenze estetiche inestricabilmente unite con la miriade di tensioni politiche, sociali e, d'altronde, storiche, che costituiscono la modernità". Un intreccio che nel dopoguerra, sostiene, avrebbe portato a una depoliticizzazione e una semplificazione delle avanguardie storiche in termini sia estetici sia filosofici, snaturandola in un mero culto del nuovo slegato da ogni intento socialmente rivoluzionario, secondo un principio di autonomia estetica.

Ancora, fa notare il critico, è da notare come nel momento in cui il vento politico passò dallo slancio liberale a un più pacato conservatorismo all'inizio degli anni Settanta, la programmazione del Guggenheim ripiegò su un programma di valorizzazione estetica dell'arte storicizzata di inizio Novecento, con gran plauso della stampa (ricordiamo che il 1971 non è l'anno solo della censura di Buren ma anche di quella della mostra di Haacke).

Cfr. Id., "The Turn of the Screw: Daniel", cit. p. 60.

²⁰⁸ Gli artisti americani sono dodici sui ventuno totali: Antonio Dias (Brasile), Hanne Darboven (Germania), Mario Merz (Italia), Richard Long e Victor Burgin (Grand Bretagna), On Kawara e Jiro Takamatsu (Giappone), Jan Dibbets (Olanda), Daniel Buren (Francia), Carl Andre, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Lawrence Weiner (Stati Uniti).

L'installazione al centro del grande vuoto voleva chiaramente mettere in crisi l'architettura e le sue spinte centripete che relegavano "alla periferia ciò che viene esposto lungo le rampe"²⁰⁹, riducendolo quasi al rango di una decorazione dell'opera di Wright. **[FIG. 05]** Stando alle dichiarazioni dell'artista²¹⁰, gli scambi e gli accordi con il museo si svilupparono senza lasciare intendere l'insorgere dei problemi che si verificarono, invece, al momento dell'installazione.

Accadde che alcuni degli artisti partecipanti alla collettiva - Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, Michael Heizer²¹¹ - protestarono con veemenza contro l'opera, accusandola di interferire con la fruizione dei loro lavori. La curatrice cedette alle pressanti richieste e, il giorno prima dell'inaugurazione, fece rimuovere il lavoro, proponendo a Buren, come risarcimento, di far seguire alla collettiva, l'esposizione esclusiva della sua opera per una settimana²¹².

La validità dell'accusa di oscurare i lavori altrui solleva non poche perplessità. Trattandosi di una tela, questa risultava piatta, e quindi invisibile, per buona parte del percorso sulla rampa, impedendo la visione generale solo nel temporaneo offrirsi come veduta frontale. Paradossalmente, poi, non si creava alcuna interazione né con

²⁰⁹ Cfr. Gurgles Around the Guggenheim/Statements and Domments by Daniel Buren, Dian Waldman, Thomas M. Messer, Hans Haacke, in *Studio International* 181, n. 934, Giugno 1971, cit. p. 247.

²¹⁰ L'artista conserva nei suoi archivi personali dettagliata traccia degli scambi. Ne diede sintesi in "The Guggenheim Affair: Reply to Diane Waldman" (in *Studio International* 182, n. 934, estate 1971, p. 5, volendo difendersi dal tentativo della curatrice di prendere le distanze dall'elaborazione del lavoro. Alberro, sostiene la veridicità delle parole di Buren, chiamando a testimonianza un colloquio telefonico intercorso con Edward Fry nel febbraio 1989, ed evidenziando la non consultabilità dei relativi documenti negli archivi del museo. (Cfr. Id, *The Turn of the Screw*, p. 69).

²¹¹ A questi potremmo aggiungere Joseph Kosuth che, pur non partecipando alla protesta, non si espresse a sostegno di Buren, non firmando la petizione con cui l'artista cercò di reagire alla censura; petizione che venne firmata da quattordici sui ventuno partecipanti (Carl Andre arrivò persino a ritirare il suo lavoro in segno di solidarietà al collega francese).

²¹² Buren inizialmente accettò ma poi non ritenne sufficiente la controproposta e preferì non partecipare del tutto. Chiese solamente che l'opera venisse installata, a porte chiuse, giusto il tempo perché potesse essere realizzata una documentazione fotografica. Quindi *Photo-souvenir* non fu mai fruita dal pubblico, le fotografie della sue installazione temporanea sono le uniche testimonianze del suo rapporto con l'architettura del Guggenheim.

le opere di Heizer né Judd²¹³, eppure entrambi avevano fatto pressioni per la rimozione di *Photo-Souvenir*. Fermo restando che, come riconosce lo stesso Buren, è nelle regole del gioco che in una collettiva i lavori dei singoli artisti interagiscono vicendevolmente, secondo lo stesso ragionamento, si sarebbe dovuto rimuovere anche l'opera di Flavin, consistente in una serie di neon lungo la rampa, per il modo in cui illuminava di blu una porzione dell'architettura e le opere lì inserite.

Il dilemma sulla correttezza o meno dell'obiezione è comunque superfluo ai fini della presente analisi. Piuttosto, è interessante notare come la rimozione dell'opera non sia né una questione museografica né afferente alla critica istituzionale: la censura non venne per voce dell'istituzione-nemico ma da parte degli stessi artisti, rendendo manifesto come la figura dell'artista, se inserito nel mondo dell'arte ovviamente, sia tutto fuorché avulsa dalle dinamiche di potere del sistema²¹⁴. Il nodo cruciale è quindi strettamente interno alla ricerca artistica e secondo la lettura di Alberro, si configura come campo di scontro generazionale, in quanto *“la qualità magnetica del dipinto [di Buren] nella parte centrale esponeva anche la vanità di quelle opere che erano state concepite in relazione a un posizionamento in una contesto neutrale, rifiutando di prendere in considerazione le dinamiche dell'architettura”*²¹⁵.

È proprio sul diverso modo di intendere la *site-specificity*²¹⁶ che si gioca “il giro di vite” che segna la differenza fra minimalismo e critica istituzionale. Per gli artisti minimalisti

²¹³ *Actual size* di Heizer era installato all'ultimo piano, quindi al di sopra della tela di Buren e il lavoro di Judd, *Untitled*, consisteva in due anelli metallici fruibili a distanza limitata in quanto l'altezza del parapetto della rampa superava l'altezza della scultura, impedendone la vista a chi si trovava dall'altra parte della spirale.

Di fatto, l'unico ad avere il diritto di sollevare delle rimostranze era Flavin, che, però, poteva essere accusato dello stesso impedimento.

²¹⁴ Su questa cooptazione si esprime con efficacia lo stesso Haacke: *“Gli artisti, così come i loro sostenitori e i loro nemici, a prescindere dalla loro connotazione ideologica, sono complici consapevoli [...] Essi partecipano congiuntamente al mantenimento e/o allo sviluppo della struttura ideologica della società. Operano all'interno di quello schema, stabiliscono lo schema e ne sono schematizzati”*. Cfr. Id, *“All the Art That's Fit to Show”*, in A. Bronson, Peggy Gale (a cura di), *Museum by Artists*, cit. p. 152.

²¹⁵ Cfr. Id, *“The Turn of the Screw”*, cit. p. 72.

²¹⁶ Sul concetto di *Site-specificity* nella Critica Istituzionale, cfr. Miwon Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, in *October*, Vol. 80. (Spring, 1997), pp. 88-91.

il contesto spaziale vale esclusivamente nei termini percettivi della fruizione diretta ed è incapace di andare oltre la specificità di quel momento *hic et hunc*; allo stesso modo quel momento può essere riproposto, in un altro contesto, senza che l'opera ne tragga svantaggio. Per la Critica istituzionale il contesto che funge da condizione irrevocabile del lavoro è quello culturale, con i suoi codici comportamentali.

La differenza fra le due concezioni è esemplificata dalle stesse vicende della mostra al Guggenheim. Durante l'allestimento la collocazione dell'opera di Flavin venne modificato perché la luce al neon non creasse problemi di fruizione della proiezione di Heinz; l'artista aveva acconsentito perché la posizione iniziale, alcune rampe più sopra di quella definitiva, non aveva un ruolo cruciale: potenzialmente, qualsiasi luogo sarebbe potuto essere adatto, purché fosse rispettata la neutralità spaziale del white cube²¹⁷. Quando a Buren si è proposto di appendere l'opera in una posizione differente dal centro della rotonda, questi non ha potuto che rifiutare, perché qualsiasi altra collocazione avrebbe mutilato il significato del lavoro.

Il caso della censura di *Photo-souvenir* sembra confutare la lettura della Critica Istituzionale in continuità con i movimenti precedenti in termini di "auto-referenzialità" proposta da Welchman. Anche se volessimo intendere il concetto in relazione all'ecosistema artistico, l'imputazione di autoreferenzialità non potrebbe che essere parziale, in quanto gli artisti presi in esame, per quanto sviluppino la propria ricerca all'interno dell'istituzione arte - e non in piena opposizione come facevano, per esempio, i contemporanei situazionisti²¹⁸- non negano le corrispondenze con il mondo reale; anzi, ne evidenziano le dinamiche relazionali, come abbiamo visto con Haacke.

Per comprendere lo sviluppo e le caratterizzazioni del movimento è più congruo far riferimento al concetto di *site-specificity* che a quello di autoreferenzialità. Non solo

²¹⁷ Cfr. Id, "The Turn of the Screw", p. 79

²¹⁸ Cfr. Mario Perniola, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Mimesis, Milano, 2013

perché, come abbiamo visto, ci aiuta a individuare la linea di frattura con il minimalismo e pensare al contesto oltre la relazione fenomenologica, ma perché si pone come filo rosso per affrontare lo sviluppo dell'attitudine critica dopo gli anni Ottanta, da parte della cosiddetta seconda generazione.

2.1.2. Critica istituzionale: la seconda ondata e oltre

Si è soliti segnare i tempi della seconda ondata del movimento a partire dalla fine degli anni Ottanta, in un momento storico che coincide con l'elaborazione, all'interno del dibattito critico, del concetto di post-moderno. A partire dalle riflessioni di Jean-François Lyotard²¹⁹ e delle teorie post-strutturaliste che avevano sancito la fine del sapere unico e la morte dell'autore, si delinea un dibattito che va oltre i confini della disciplina filosofica, per contagiare l'intero campo umanistico e affrontare il tema della produzione culturale in età tardo-capitalistica.

In particolare, Fredric Jameson²²⁰ inquadra la società post-industriale trasformata dal post-fordismo, mettendo in relazione le mutate condizioni sociali - massificazione, rapporto produzione-consumo all'interno dell'egemonia del mercato e iper-sviluppo dell'informazione - e le espressioni culturali frutto di questo contesto. La sua lettura evidenzia la tendenza a un neo-conservatorismo che si esprime prevalentemente nel ricorso stilistico al *pastiche*, nel tentativo di riappropriazione di una memoria storica perduta, e nella celebrazione di un'individualità artistica di matrice espressionista, nel tentativo di ristabilire la centralità della persona contro la condizione di anonimato posta dalla cultura di massa.

La complessità del momento storico non può ovviamente essere sintetizzata in un'unica tendenza. Accanto a questo che potremmo definire un postmodernismo neoconservatore, vi sarebbe, come articola Hal Foster²²¹, un postmodernismo poststrutturalista, che, in un'adesione più ortodossa alle proprie premesse filosofiche, reagisce al consumismo e alla massificazione, rinnovando la propria spinta critica nella

²¹⁹ Cfr. Id *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Les Editions de Minuit, 1979 - trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

²²⁰ Cfr. Id, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 - trad. it. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Roma 2007. Parte della teoria da cui si sviluppa il libro era già stata anticipata in *New Left Review* I/146, Luglio - Agosto 1984.

²²¹ Cfr. Id, "(Post) Modern Polemics", in *Perspecta*, v. 21, 1984, pp. 144 - 153.

demistificazione della condizione di testualità, in ideale continuità con le battaglie dell'inizio degli anni Settanta.

La Critica Istituzionale degli anni Ottanta e Novanta si muove chiaramente in questa seconda cornice. Con la differenza, rispetto alla prima ondata, che le mutate condizioni contestuali portano a un'apertura del concetto di sito e, quindi, di *site-specificity*, all' "intero campo dell'arte come universo sociale"²²². Come specifica Andrea Fraser:

*"Nelle opere degli artisti associati alla Critica Istituzionale, [l'istituzione-arte] cominciò a inglobare tutti i luoghi in cui l'arte era mostrata - dai musei alle gallerie, dagli uffici alle case dei collezionisti, fino agli spazi pubblici in cui era installata. Essa comprende anche i luoghi di produzione dell'arte, come studio e uffici, e quelli dei discorsi sull'arte: riviste specializzate, cataloghi, pagine specifiche sulla stampa generalista, simposi e lezioni. E include anche i luoghi di produzione dei produttori dell'arte e dei discorsi dell'arte: studi artistici, storia dell'arte e, ora, i programmi di studi curatoriali. E infine, come Martha Rosler ha espresso nel titolo del suo fecondo saggio del 1979, tutti "gli spettatori, i compratori, i mercanti e i produttori" stessi."*²²³

Rispetto quindi alla prima ondata, che si era concentrata sugli spazi reali e le condizioni discorsive che li sorreggevano, questa nuova caratterizzazione si apre alla rete discorsiva intangibile della comunicazione (sia quella "alta" accademica, sia quella pop pubblicitaria dei mass-media) e quella della performatività delle persone, dagli artisti, ai galleristi, al pubblico. Si può sostenere, quindi, che a partire dalla fine degli anni Ottanta la critica istituzionale rivolga la propria attenzione alla completezza delle dinamiche reggenti il sistema dell'arte.

²²² Cfr. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, cit. p. 412. Il testo è stato originariamente pubblicato su *Artforum*, n. 44, Settembre 2005, p. 278-283.

²²³ Idem.

In questa apertura del campo di analisi, è possibile constatare un passaggio da una focalizzazione sulla pratica artistica in sé ad una rinnovata centralità dell'autore. Una centralità che implica la risurrezione dell'autore, negando Barthes, ma non quella consolatoria del genio artistico, cara al postmodernismo neoconservatore; piuttosto, in continuità con quanto messo in scena da Broodthaers nelle vesti di direttore del Musée, esplica l'autorialità nella scelta di condurre la propria ricerca artistica attraverso il *performare* un ruolo.

Grazie a questa dinamica, se vogliamo postmoderna, di appropriazione di un ruolo, che indaga criticamente la verità del reale - perché ogni realtà "è finzione, prodotta e sostenuta dalla sua rappresentazione culturale"²²⁴ - l'artista arriva ad assumere il ruolo dell'istituzione stessa, secondo il concetto di sito istituzionale esteso tracciato da Andrea Fraser.

Questa lettura ci consente di proseguire il ragionamento applicato alla prima generazione, di sovrapposizione semantica fra l'arma critica utilizzata (il medium) e l'oggetto della critica. In particolare, è interessante sviluppare il ragionamento attraverso i lavori di Andrea Fraser e Fred Wilson e le modalità attraverso cui mettono a processo la pratica discorsiva curatoriale.

Le ricerche sono accomunate da un lavoro di appropriazione museologica sviluppato, come ha individuato Hal Foster,²²⁵ secondo una posizione psicoanalitica, focalizzandosi su due processi istituzionali distinti: il processo repressivo nel caso di Wilson e quello di sublimazione nel caso della Fraser.

Il processo repressivo si caratterizza come rimozione dei desideri e degli impulsi più controversi della persona, che vengono relegati al mondo dell'inconscio; si tratta di un meccanismo di difesa fallace, dal momento che l'ostracizzazione non garantisce l'assopimento delle emozioni, che continuano a generare la propria influenza secondo

²²⁴ Cfr. Craig Owens, "Representation, Appropriation and Power", in *Art in America*, Maggio 1982, p. 21.

²²⁵ Cfr. Hal Foster, "The artist as ethnographer", in *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996, p. 191.

logiche indirette. Il processo repressivo analizzato da Fred Wilson è quello della società bianca occidentale egemone e le formule di governo create dalla stessa, con particolare attenzione all'istituzione museale. La cornice di pensiero è chiaramente foucaultiana, e non solo per il concetto di *governamentalità* ma anche per il metodo analitico sviluppato dall'artista. Al punto tale che diversi critici hanno assimilato il suo profilo a quello dell' "archeologo del sapere", per le modalità con le quali evidenzia i processi di formazione dei discorsi e il rapporto fra ciò che è apertamente enunciato e ciò che è invece tenuto silente (ma che dal suo silenzio contribuisce a creare le strutture del linguaggio), e la teorizzazione di un archivio, ovvero di un sistema che governa l'apparizione degli enunciati.²²⁶

In linea tanto con il dibattito aperto dalla *New Museology* quanto con quello post-coloniale e con la cosiddetta svolta etnografica dell'arte contemporanea²²⁷, i suoi lavori evidenziano un'idea di museo come atto interpretativo e costruzione di un discorso perpetuato dal pensiero occidentale.

La sua formazione, così come la sua carriera, è ibrida; oltre che come artista²²⁸, ha lavorato nei dipartimenti educativi di diverse istituzioni (American Museum of Natural History, The Metropolitan Museum of Art, the Whitney Museum of American Art e

²²⁶ Il riferimento è all'Archeologia del sapere di Foucault (Id, *L'archeologia del sapere*, trad. it. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano, 1994).

"Come archeologo museale Wilson cerca di scoprire e esporre ciò che è andato perso nel libro degli archivi o i discorsi repressi sulla razza all'interno delle istituzioni pubbliche. Piuttosto che cercarne le origine, il suo lavoro dà voce a ciò che è rimasto silente fino a quel momento e inoltre, contemporaneamente, mette in evidenza le forme di silenzio istituzionale". Cfr. Jennifer A. González, "Against the Grain: The Artist as Conceptual Materialist", in Doro Globus, *Fred Wilson. A Critical Reader*, Ridinghouse, Londra, 2011, cit. p. 148.

Sulla stessa interpretazione, cfr. Irene H. Winter, "Exhibit/Inhabit: Archaeology, Value, History in the Work of Fred Wilson", in Lia Gangitano, Steven Nelson (a cura di), *New Histories, Institute of Contemporary Art*, Boston 1996, pp. 181 - 190.

²²⁷ La letteratura sul tema è vasta. Come contributi essenziali, oltre al già citato Hal Foster, "The Artist as Ethnographer" (vedi nota 77), James Clifford, *The Predicament of Culture: Twenty-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

²²⁸ Caratteristica che accomuna anche altri artisti legati alla critica istituzionale di seconda generazione: Renée Green ha lavorato nel dipartimento educativo del New Museum di New York e come curatore per il Drawing Centre, Judith Barry come progettista di allestimenti espositivi. Cfr. *Serving Institutions. A conversation between Judith Barry, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller, Andrea Fraser*, in October, Primavera 1997, pp. 120-127.

l'American Crafts Museum) ed è stato direttore artistico di Longwood, uno spazio espositivo nel Bronx.

Il suo medium è la pratica curatoriale²²⁹ e tutti gli strumenti comunicativi di cui questa può disporre: la collocazione spaziale degli oggetti, le didascalie, il colore delle pareti, grafici, proiezioni e audio, costituiscono le tecniche attraverso cui realizzare l'opera.

Eppure, è lo stesso artista a precisarlo, questo non fa di lui un curatore²³⁰; Wilson sceglie piuttosto di vestirne il ruolo e di usarne le strategie manipolatorie, con la grande consapevolezza che gli deriva dall'aver frequentato i retroscena delle istituzioni.

²²⁹ "Quindi io uso il museo come mia tavolozza. I curatori, checché ne pensano, creano realmente il modo in cui tu guardi e pensi a questi oggetti, quindi mi son detto: 'Se lo possono fare loro, lo posso fare anche io'".

Cfr. Ivan Karp, "Fred Wilson, Constructing the spectacle of culture in museum", in *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, p. 333.

²³⁰ "Avendo lavorato sia come curatore sia come artista, [ho riscontrato come] vi sia una grande differenza fra i due. Nella curatela, l'intero concetto di ironia è lasciato fuori, spesso per buone ragioni - perché il pubblico nello spazio museale spesso si aspetta un qualche forma di verità o conoscenza universale, un'idea che mantiene in me un certo sospetto. Il fatto che io sia un artista in un'istituzione dà al visitatore un certo margine sulle modalità con cui rispondere al mio lavoro. Tutti i miei lavori sono estremamente personali. Nella curatela, il personale è rimandato nel dietro le quinte a causa dell'enfasi sul sedicente sapere oggettivo, che tende a mettere il visitatore in una posizione di passività rispetto all'esperienza della mostra. Io cerco sempre di spingere le mostre oltre quello che ti aspetteresti dalla direzione data da un curatore."

Cfr. Martha Buskirk, "Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson", in M. Buskirk e M. Nixon (a cura di), *The Duchamp Effect*, MIT Press, Cambridge, 1996, cit. p. 187

Wilson sta chiaramente facendo riferimento a una concezione curatoriale istituzionale, non alla figura di curatore autoriale che conquisterà l'egemonia nel corso degli anni Novanta.

Un'attitudine che può essere osservata sia in *Room with a View* (1987)²³¹ sia in *Primitivism: High and Low* (1991)²³², in cui gli ambienti sono creati sfruttando gli effetti emotivi della strategia allestitiva, così che “a seconda della sala, l'arte viene osservata e percepita come fredda e strategica, o autorevole e preziosa, o esotica e straniera”²³³. L'artista dimostra una padronanza assoluta dell'alfabeto museale tipico delle mostre di metà Novecento in cui, come ha analizzato Mary Ann Staniszewski:

“Si cercava di realizzare la contestualizzazione degli oggetti dipingendo le pareti della galleria, le strutture espositive e i soffitti con undici sfumature di colori differenti, che si riteneva fossero rappresentativi di ciascun area - per esempio il ‘verde scuro della giungla.. il color sabbia e rosso-roccia del deserto australiano’. Le gallerie erano anche illuminate con diversi tipi di luce che evocavano, per esempio ‘la luce bianche delle isole coralline’ e ‘la luce fioca della giungla’.”²³⁴

²³¹ Il titolo completo della mostra è *Room with a View: The Struggle Between Culture, Content and the Context of Art*, realizzata per il Bronx Council of Arts; il progetto coinvolgeva trenta artisti, i cui lavori erano esposti in tre ambienti caratterizzati come museo etnografico, salone vittoriano e white cube minimalista. Gli allestimenti rispettavano i rispettivi stereotipi: nel primo le opere non avevano indicazione del nome dell'artista, nel secondo la disposizione era rarefatta e le opere valorizzate mediante il posizionamento su piedistallo, nella terza era stata costruita un'atmosfera mistica.

A conferma del fatto che la ricerca di Wilson fosse tutt'altro che isolata rispetto al dibattito coevo, un'operazione molto simile era stata costruita nello stesso anno dalla curatrice Susan Vogel nella mostra *Art/Artifact* presso il Center of African Art di New York. Nel suo caso gli ambienti creavano un museo etnografico con diorama, un gabinetto delle curiosità e un white cube minimalista. Cfr. Susan Vogel, “Always True to the Object, in Our Fashion”, in Ivan Karp e Steven D. Levine (a cura di) *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, The Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1991, pp. 191 - 204.

²³² Realizzata al Metro Pictures di New York, voleva essere una risposta a due progetti realizzati al MoMA - ‘Primitivism’ in *Twenty-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern* (1984) e *High and Low: Modern Art, Popular Culture* (1990) - e al modo stereotipato con cui avevano affrontato le questioni post-coloniali e il rapporto fra cultura alta e bassa (su questo tema cfr. James Clifford, *Histories of the Tribal and Modern*, in *The Predicament of Culture*, p. 112)

In questo progetto Wilson riflette sul modo in cui il museo etnografico e il museo d'arte si relazionano al concetto di primitivo e ambienta le sue installazioni in un ambiente verde bosco per il mondo etnografico e bianco ottico per quello contemporaneo.

²³³ Cfr. Leslie King-Hammond, “A conversation with Fred Wilson”, in Lisa G. Corrin (a cura di), *Mining the Museum*, catalogo della mostra, The New Press, NY, 1994, cit. p. 31.

²³⁴ Cfr. M. A. Staniszewski, *The power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, 1998, cit. p.112.

Per un'analisi comparata delle strategie comunicative applicate all'allestimento museale cfr. Victoria Newhouse, “Placing art”, in *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005, p. 212 - 283.

Dal macro al micro, nel suo sistema espressivo riveste una grande importanza la costruzione delle didascalie, svelate nella loro identità di strumento interpretativo-soggettivo più che descrittivo-oggettivo²³⁵, l'utilizzo della fotografia secondo una retorica documentativa²³⁶, e, ovviamente, la disposizione degli oggetti.

Per quanto concerne l'allestimento degli artefatti, nel lavoro di Wilson è centrale - oltre all'utilizzo di atti linguistici più manifesti, come il processo per cui la teca, isolando, impreziosisce o le implicazioni ermeneutiche del piedistallo in quanto *parergon* - la riflessione intorno all'atto della giustapposizione.

*“La giustapposizione è l'unico modo per liberare [la storia] senza un tono didattico - permettendo agli oggetti di parlare fra loro. Sento che c'è un dialogo fra oggetti - qualche volta un dialogo tenue, qualche volta pronunciato, a seconda delle caratteristiche dei diversi oggetti o, anche, di chi li osserva”*²³⁷

L'artista sta quindi indicando come atto liberatorio - e quindi, nell'ottica della sua ricerca, valevole - la strategia allestitiva museograficamente più debole, manifestazione di un discorso curatoriale meno strutturato, oppure, se si osserva la riflessione da un punto di vista prettamente storico-artistico, espressione di quelle teorie estetiche che credono nello statuto autonomo dell'opera d'arte²³⁸. Se quindi per le altre operazioni Wilson aveva attuato un'appropriazione per sfruttare il potere dell'azione, in questo caso la dinamica è di ribaltamento: investe di autorevolezza

²³⁵ Come in *Other museum* (White Columns, New York, 1990), progetto nel quale, utilizzando il medium della mostra etnografica, evidenzia come in questo tipo di collezione di consueto la soggettività dei non-europei venga negata a favore degli individui esploratori.

²³⁶ La fotografia, soprattutto se in bianco e nero, ha sempre l'aura di autorevolezza che le deriva dall'essere percepita come verità oggettiva anziché come costruzione dell'immaginario (e del pensiero ideologico) dell'autore. Sull' "effetto verità" del mezzo fotografico, cfr. Susan Sontag, *On Photography*, Penguin, Londra, 1977, p. 6 -7.

²³⁷ Cfr. Jennifer A. González, "Against the Grain: The Artist as Conceptual Materialist", in Doro Globus, *Fred Wilson. A Critical Reader*, cit. p.44

²³⁸ Teorie che non son state abbandonate con il declino della concezione modernista di Greenberg ma che sporadicamente emergono anche nell'ultimo ventennio; pensiamo, per esempio, alla settima edizione di Documenta del 1982, curata da Rudi Fuchs con un approccio curatoriale guidato da una concezione estetica neoconservatrice.

È bene precisare che, nel campo della museografia dell'arte contemporanea, si muove secondo la logica della mera giustapposizione anche la produzione delle grandi mostre di cassetta, sviluppate secondo blandi discorsi tematici che guardano al marketing più che al rigore della ricerca scientifica.

narrativa l'atto linguistico più debole. Il metodo è particolarmente visibile in *Mining the Museum* (1992)²³⁹, il progetto sicuramente più celebre dell'artista.

Con l'inserimento surreale di manette metalliche usate per gli schiavi in mezzo ad un insieme di suppellettili in argento sbalzato (*Metalwork 1793-1880*), un cappuccio del Ku Klux Klan dentro una carrozzina per bambino (*Modes of Transport*), **[FIG. 06]** un palo per la flagellazione davanti a un semicerchio di sedie storiche espressione di diverse classi sociali (*Cabinetmaking 1820-1960*), si creano dei cortocircuiti nei quali l'effetto shock non si gioca sul piano della provocazione estetica, ma sul meccanismo mentale che viene innescato dall'elemento esterno. Il fine è offrire un'esperienza sensoriale, l'attenzione al dato visuale infatti non viene mai meno²⁴⁰, e al contempo intellettuale, per creare un momento di coinvolgimento e consapevolezza che dal microcosmo museale si apra a una riflessione sociale più ampia.

Potremmo sostenere che, se il medium della critica istituzionale sviluppata da Wilson è il linguaggio curatoriale nelle sue restituzioni visuali, volto all'analisi del processo repressivo istituzionale, quello di Andrea Fraser è il linguaggio curatoriale nelle sue

²³⁹ Realizzata su commissione di The Contemporary sulla collezione del museo municipale della Maryland Historical Society di Baltimora, composta prevalentemente di oggetti di cultura materiale di valore storico e arti decorative.

Il titolo del progetto, come registra Judith Stein, sintetizza i molteplici obiettivi dell'artista: "lo scavo nelle collezioni per estrarre la presenza sepolta delle minoranze razziali, l'impianto di materiale storico emozionalmente esplosivo per far nascere consapevolezza e compiere il cambiamento istituzionale, e trovare riflessioni su se stesso dentro il museo". Cfr. Ead., "Sins of Omission", in *Art in America*, v. 81, n. 10, Ottobre 1993, p. 112.

²⁴⁰ "Il mio lavoro ha molto a che fare con il visuale. Forse questo è parte della ragione per cui non vengo attaccato: uso la bellezza come un modo per aiutare le persone nel recepire idee difficili o traumatizzanti." Cfr. Maurice Berger, "Collaboration, Museum, and the Politics of Display: A conversation with Fred Wilson", in Doro Globus, *Fred Wilson. A Critical Reader*, cit. p.166.

"Sono molto interessato al fattore sorpresa e a come una persona reagisce a livello emozionale ed intuitivo prima che il sé intellettuale colpisca. Sembra che questa sinapsi funzioni meglio quando si sente di aver capito la situazione in cui ci si trova, e il contesto museale è uno di quei luoghi in cui le persone si sentono di sapere cosa ci si aspetta da loro e come dovrebbero comportarsi. In questo modo, una volta che ho disarmato le persone, le spingo oltre la confort zone. Altrimenti, se loro camminano in uno spazio in uno spazio in cui si sentono di dover stare in guardia, tu [come artista] perdi molto [del potenziale dell'opera]". Cfr. "A conversation with Martha Buskirk", in *October*, v. 70, autunno 1994, p. 109-112.

esplicazioni discorsive, applicato, ancora secondo la lettura di Foster²⁴¹, all'analisi del processo di sublimazione istituzionale.

La letteratura psicanalitica identifica nella sublimazione l'atto trasformativo delle pulsioni socialmente male accettate, quali quelle sessuali o aggressive, in attività intellettuali dal riconosciuto valore etico, secondo un'asse di ascetica rarefazione che dalle contingenze della vita sale verso il regno delle idee. La filosofia estetica ha una robusta tradizione a riguardo, sulle modalità attraverso cui il museo epura l'arte di ogni promiscuità corporea. La lettura della Fraser di questo processo di sublimazione non è però volta all'indagine estetica, ma si pone all'interno di una cornice sociologica, che guarda alla vasta produzione critica di Pierre Bourdieu.²⁴² I suoi lavori ripercorrono questo asse ascetico - in entrambe le direzioni - indagando i rituali e le convenzioni attraverso cui i bisogni corporei, le necessità quotidiane, gli interessi di potere economico vengono trascesi nel nuovo ordine valoriale istituzionale, in una millantata distanza dal mondo reale, e come, per ciò che riguarda la produzione artistica, gli *art-object* guadagnino lo statuto d'arte autonoma, nel passaggio da un contesto privato a quello pubblico.

Articolando la suggestione interpretativa di Foster, George Baker²⁴³ sostiene che non sia psicoanalitica solo la cornice della ricerca, ma anche la sua formalizzazione, strutturata secondo una complessa relazione di *misconoscimento*, *dislocazione* e *transfert*²⁴⁴, ovvero nell'incapacità di riconoscere il proprio desiderio e la propria collocazione psichico-culturale, e la proiezione del proprio sentire nel nostro interlocutore.

²⁴¹ Vedi nota 77

²⁴² In particolare gli studi intorno al rapporto fra struttura sociale e formazione del gusto. Cfr. Id, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, (1979) trad. it a cura di M. Santoro, ed. Il Mulino, 2001.

²⁴³ Cfr. G. Baker, "Fraser's Form", in Yilmaz Dziewor (a cura di), *Andrea Fraser: Works: 1984-2003*, Du Mont Literatur und Kunst Verlag, Colonia, 2003, cit. p. 50 - 77.

²⁴⁴ La terminologia tecnica è freudiana. Cfr S. Freud, *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970 (ed. or. 1905).

Lo studioso applica tale complessità all'analisi sociologica, collocandola nel rapporto fra individuo e istituzione, nel quale quest'ultima si fa carico della formazione dell'identità del primo, indottrinandolo nei desideri e nei valori in cui riconoscersi e, al contempo, fornendo una soluzione ai desideri indotti. Le intricate, e spesso ambigue, dinamiche relazionali fra questi atteggiamenti darebbero forma alla ricerca, di carattere performativo, di Andrea Fraser, sia quando impersona se stessa in quanto artista, sia quando sceglie di vestire i ruoli degli altri agenti del mondo dell'arte.

Il suo medium concerne quindi la curatela nel senso più ampio del termine, ovvero della struttura discorsiva che sostiene e connette le pratiche artistiche all'interno del contesto museale.

In questo processo, un grande ruolo è ricoperto dalla scrittura²⁴⁵, vissuta dall'artista come una pratica complementare a quella visiva, sia che si sviluppi in forma saggistica sia che guidi la preparazione della performance nella costruzione dei copioni che serviranno all'azione. Nel primo caso la Fraser si esprime con uno stile che si avvicina a quello accademico, in linea con il contesto in cui presenta i testi²⁴⁶. Quando invece il testo risulta parte integrante della performance, l'artista è solita realizzare un collage eterogeneo di testi teorici o *statement* istituzionali (del museo o anche personali di artisti, curatori, etc). L'appropriazione e il riuso del segno per creare una nuova costruzione potrebbe far pensare al fenomeno post-modernista dell'appropriazione e del *pastiche*, se non fosse che l'appropriazione della Fraser non si limita alla parola o all'immagine espressa dal precedente autore: la sua è

²⁴⁵ "Penso che la scrittura e la ricerca siano parte del mio lavoro artistico. Purtroppo, credo che la progressiva professionalizzazione sia dell'artista sia dell'intellettuale (che è diventato quasi sinonimo di 'accademico') abbia creato una scissione fra le attività di 'scrittura', 'riflessiva' e 'del fare' che forse è del tutto nuova". Cfr. Yilmaz Dziewor, "Interview with Andrea Fraser", in *Andrea Fraser: Works: 1984-2003*, cit. p. 93.

²⁴⁶ Ad esempio *Isn't it a wonderful place? A Tour of a tour of the Guggenheim Bilbao* (2002), era stato preparato per la conferenza "Museum and Global Public Sphere", organizzata dalla Rockefeller Foundation' Bellagio Conference e Study Center nell'estate del 2002, a cui non poté partecipare per motivi personali, ed ebbe la sua prima presentazione in un contesto simile nel 2004, alla conferenza "Learning from the Guggenheim" organizzata dal Center for Basque Studies of the University of Nevada, presso il Nevada Museum of Art in Reno.

l'assunzione di un ruolo, la personificazione di una posizione ideologica all'interno dell'*habitus* istituzionale.

Si tratta di una metodologia che si regge sulla tesi che l'istituzione arte non si manifesti più soltanto nei luoghi espositivi o oggettivata nella produzione artistica, ma che sia:

“interiorizzata, incorporata e rappresentata dalle persone. Interiorizzata nelle competenze, nei modelli concettuali e nei modelli percettivi che ci consentono di produrre l'arte, di capirla, di scriverne, o semplicemente di riconoscerla come tale, sia che siamo artisti, critici, curatori, storici dell'arte, mercanti, collezionisti o visitatori di un museo. E soprattutto esiste negli interessi, nelle aspirazioni, nei criteri di valore²⁴⁷ che orientano le nostre azioni e definiscono il nostro senso del valore.”²⁴⁸

Le istituzioni-persone sono quindi protagoniste della ricerca della Fraser sia come oggetto dell'analisi e sia come medium della performance. Rispondendo a un processo mimetico assimilabile, nelle intenzioni, al metodo di lavoro di Fred Wilson, l'artista utilizza le figure “archetipe” del mondo dell'arte, i loro linguaggi e i loro gesti. Per quanto il contesto performativo potrebbe creare fraintendimenti, non si tratta di “personaggi” ma di *siti*, in linea con l'ampliamento del concetto di site-specificity teorizzato dall'artista.²⁴⁹

La figura che meglio chiarisce questo metodo di lavoro è quella di Jane Castletone, la guida museale volontaria a cui la Fraser ha dato vita nel 1986 con il lavoro *Damaged*

²⁴⁷ Qui si colloca la dinamica di *misconoscimento, dislocazione e transfert* individuata da Berger (vedi nota 95).

²⁴⁸ Cfr. Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Institutional Critique: an anthology of artists's writings*, MIT Press, Cambridge, 2011, cit. p. 413. Il Testo è stato originariamente pubblicato su *Artforum*, n. 44, Settembre 2005, p. 278-283.

²⁴⁹ “Né un carattere né un individuo, ma piuttosto un oggetto, un sito [...] del discorso costruito nelle varie relazioni costitutive del museo” Cfr. Epilogo dello script di *Damaged Goods Gallery Talk Starts Here*, in A. Alberro (a cura di), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge, 2005, cit. p. 242.

Per l'ampliamento del concetto di sito, cfr. nota 74.

Goods Gallery Talk Starts Here e “deceduta” nel 1989, dopo *Museums Highlights*. Il nome scelto sottolinea il genere femminile (la Jane - di Tarzan - è anche maritata, visto che la troviamo indicata anche come Mrs John P. Castletone) e la provenienza aristocratica, come fa presumere il “castle” del suo cognome, e George Baker arriva ad ipotizzare un’identificazione *WASP - White Anglo-Saxon Protestant*, inserendola quindi fra le espressioni della cultura egemone del Paese (tesi che potrebbe essere avvalorata dal registro colto che caratterizza il suo linguaggio). Non si tratta di una professionista strutturata all’interno del museo, ma di una docente volontaria, come lei stessa tiene a precisare. Ciò significa che il suo status non incute il timore dello staff museale ma, anzi, invita all’identificazione da parte del pubblico bianco, appartenente alla borghesia; inoltre, la scelta di collocare la figura in tale categoria implica un interessamento non tanto alle competenze professionali ma al “tipo di relazioni di legittimazione culturale” che segnano l’appartenenza degli oggetti al museo.²⁵⁰ **[FIG.**

07]

La sua è una soggettività incoerente, come ben evidenziano i discorsi sconnessi che propone alla sua platea, che citano brani delle guide museali, descrivono oggetti d’uso quotidiano - come un rubinetto²⁵¹ o le decorazioni della caffetteria - ma non si soffermano sulle opere d’arte se non frettolosamente; per quest’ultime l’artista utilizza un flusso comunicativo zoppicante, che si compiace di un linguaggio aulico ma non si cura della comprensione del visitatore, che può arrivare a essere completamente sprezzante del contenuto, concentrandosi su altri temi di discussione. Per l’analisi di una tela raffigurante la nascita di Venere, recita ad esempio: “*La cultura della classe inferiore: c’è un sostanziale segmento nella società americana dei nostri giorni di questi*

²⁵⁰ La Fraser richiama le teorie di Pierre Bourdieu espresse ne *La distinzione. Critica sociale del gusto*, (1979).

Cfr. “Museum Highlights: a Gallery Talk”, in A. Alberro (a cura di), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge, 2005, cit. nota 3 p. 110.

²⁵¹ “Hmm, “ ... un lavoro di monumentalità ed economia che stupisce”, “contrasta marcatamente con le produzioni severe e altamente stilizzate di questa forma” [Uhm, notate, uh..] “La potenza.. l’ampiezza [uh] — più ambiziosa e risolta!” In questo caso sta attribuendo alla fontana le caratteristiche sull’edificio espresse in *The introduction of Philadelphia Museum of Art*, guida del museo del 1985. Cfr Alberro (2005), p.104.

*stili di vita, valori, caratteristiche comportamentali sono il prodotto di un sistema culturale distintivo che potrebbe essere definito classe inferiore*²⁵². Chiaramente è proprio questo è il tema principale che interessa l'artista, che emerge ciclicamente fra le spiegazioni di carattere strettamente museale.

Come sostiene la stessa Fraser, il lavoro si rifaceva al *The Exhibitionary Complex* di Tony Bennett e voleva sovrapporre letteralmente il contesto museale all'istituzione di confino di recupero dei mendicanti, e sviluppare l'ipotesi che il museo avesse un ruolo nella formazione della sfera pubblica urbana, deterrente per alcuni comportamenti sociali e stimolo per una nuova identificazione culturale. Perché, come Mrs Castletone afferma nella conclusione del suo tour nel museo di Philadelphia:

*“Non parliamo solo di arte. Perché, infine, l'intento del museo non è solo sviluppare un apprezzamento per l'arte, ma anche un apprezzamento dei valori. 'Attraverso l'apprezzamento dei valori, noi avviamo nella nostra mente l'abilità di distinguere fra ciò che è meritevole e ciò che non lo è, il vero e il falso, il bello e il brutto, fra la raffinatezza e la volgarità, la sincerità e l'ipocrisia, fra l'elevazione e il degrado, tra il decente e l'indecente nell'abbigliamento e nella condotta, fra i lavori che durano e quelli che son passeggeri, fra..”*²⁵³

La performance non manca di ironia e, in alcuni casi si fa apertamente caustica, come quando sottolinea la sublimazione del potere economico nel nobile mecenatismo (*“perché il mecenatismo unisce gli spiriti più illuminati della comunità in un'alta devozione al bene pubblico”*²⁵⁴), ed immagina di poter dare il proprio nome al negozio dei souvenir con una donazione di soli settecentocinquantamila dollari e di venire così

²⁵² Le citazioni provengono in questo caso da Walter B. Miller, cit. in Chaim I. Waxman, *The Stigma of Poverty: A critique of Poverty Theories and Policies*, Pergamon Press, NY, 1977, p. 26. Cfr Alberro (2005), p.102.

²⁵³ La citazione è tratta da C. Broome, *“Report of the Superintendent of Schools”, One Hundred and Tenth Report of the Board of Public Education for the Year Ending December 31, 1928*, cit. p. 275-276. Cfr Alberro (2005), p.108.

²⁵⁴ Citazione da Museum Fund, *A living museum. Philadelphia's Opportunity for Leadership in the Field of Art, Pennsylvania Museum and School of Industrial Art*, Philadelphia, 1928, p. 19. Cfr Alberro (2005), p. 107.

essa stessa sublimata in un'apologia da parte dell'istituzione, ricordata per la sua amabilità, il suo amore per l'arte, il suo essere speciale.

Ma il medium-Jane, con le ambigue caratteristiche qui elencate, a quali logiche risponde? Baker propone due letture²⁵⁵, una di ordine psicoanalitico e una seconda più strettamente storico-artistica.

Secondo la lettura freudiana, Jane incorpora due posizioni inconciliabili: da una parte, in quanto rappresentante del museo, è il soggetto che permette la dinamica del transfert; dall'altra, in quanto performer, dovrebbe essere l'oggetto che rende possibile la dinamica stessa. Proprio l'inconciliabilità non può che portare al fallimento del processo: da una parte Jane, per il suo carattere di docente volontaria e non professionista, non può rispondere appieno al suo ruolo educativo (ovvero alla dinamica del transfert), alla pretesa di conoscenza/amore dell'individuo di identificarsi con i valori incorporati dal museo; dall'altra, proprio per il doppio ruolo in cui agisce, non può essere l'oggetto che facilita il transfert, per quanto auspichi e non faccia che ripetere quanto sarebbe bello poter essere un'opera d'arte²⁵⁶. Non può che limitarsi a essere un surrogato e fornire surrogati di spiegazioni, venendo meno al suo stesso proposito iniziale.

Secondo la lettura storico-artistica, il fallimento del ruolo di Jane sarebbe nella coesistenza del ruolo dell'artista, erede delle avanguardie con il suo approccio critico all'istituzione, e quello della docente, rappresentante dell'istituzione stessa. Jane, in questo senso, rappresenterebbe la lotta fra avanguardia e museo, fra essere (artista) e avere (riconoscimento), insomma l'ambiguità e il pericolo di neutralizzazione che accompagna l'intera ricerca della Critica Istituzionale.

²⁵⁵ Cfr Baker 2003, p. 57 - 59

²⁵⁶ *"Mi piacerebbe vivere come un'opera d'arte. Non sarebbe bello vivere come un opera d'arte.. Una 'composizione sofisticata' di 'austera dignità' 'vitalità e qualità immediata', una 'formalità rigorosa ammorbidita da un'atmosfera squisitamente luminosa..' Come si potrebbe chiedere di più".* Cfr Alberro (2005), p.108.

In questo caso le citazioni provengono dalla guida museale del Metropolitan di New York, cfr. *The Metropolitan Museum of Art Guide*, NY, 1983, p. 18.

La scelta di far morire il sito-Jane è probabilmente espressione dell'impossibilità della Fraser di farsi carico, con la propria voce, del processo di sublimazione istituzionale, il cui peso sembra essere troppo ingombrante per convivere con l'identità reale di artista, rischiando di provocare "un misconoscimento, una dislocazione" del suo status, dominato e oscurato dalla figura della docente²⁵⁷.

Nelle opere successive, dunque, la Fraser non impersonerà un ruolo ma performerà i diversi siti conservando, e ribadendo, la consapevolezza di sé e del suo ruolo d'artista, in quanto costruzione sociale validata dal sistema, come visibile in *May I help you?* (1991), *Inaugural Speech* (1997) e *Officially Welcome* (2001). In questi lavori l'artista Fraser dà voce agli operatori, ai politici mecenati, ai curatori e altri artisti, mappando le diverse posizioni, senza mai identificarsi completamente, anzi, sottolineando durante l'azione l'entrata/l'uscita dal ruolo, attraverso uno studio della prossemica e della cinesica della performance.

La libertà dall'identificazione con le dinamiche di sublimazione, le permetterà inoltre di affrontarla nella più complessa dialettica sublimazione/desublimazione.

La Scuola di Francoforte vede nel processo desublimatorio la modalità attraverso cui, distruggendo l'impianto auratico, la massificazione sta portando al declino culturale della nostra società, promuovendo una (apparente) libertà totale della persona, sessuale sul piano individuale, del lavoro - meccanizzato, affidato alle nuove tecnologie - sul piano sociale²⁵⁸.

Viene spontaneo leggere queste riflessioni come la cornice per l'elaborazione di *Little Frank and His Carp* (2001), soprattutto se confrontiamo la performance con i *Gallery Talks* poc'anzi analizzati. Si tratta di un intervento non autorizzato presso il Guggenheim di Bilbao, in cui l'artista prova l'esperienza fisica suggerita dalle

²⁵⁷ Cfr. Andrea Fraser, *An Artist's Statement*, in Alberro (2005), p. 2 - 15. Il testo è stato presentato per la prima volta al simposio "Place Position Presentation Public" alla Jan Van Eyck Akademie di Maastricht nell'aprile del 1992.

²⁵⁸ Cfr. Carlo Galli, *Alcune interpretazioni italiane della Scuola di Francoforte*, in *Il Mulino*, n. 228, 1973, pp. 648-671.

audioguide del nuovo museo, funzionali alla celebrazione del culto della sua architettura spettacolare. L'audio - strumento istituzionale a pieno titolo - invita i visitatori a godere dell'organismo dell'edificio, ad accarezzarlo, a farsi conquistare dalle sue curve sensuali, realizzate grazie all'alta tecnologia e non alla tecnica umana, che accolgono e fanno sentire amati e liberi, tutti, a prescindere da "età, classe o educazione"²⁵⁹.

Le telecamere nascoste registrano una Fraser-visitatrice estasiata, che risponde letteralmente alle suggestioni, arrivando persino a strusciarsi, discinta, sulle pareti.

Nulla è rimasto della rigida struttura architettonica del museo tradizionale, quella descritta da Bennett e che aveva forgiato l'identità della classe borghese nella modernità, ma non potremmo essere più lontani dalla libertà che il Guggenheim si vanta di aver restituito al visitatore. Il processo educativo si è semplicemente adeguato al nuovo contesto sociale di spettacolarizzazione e il transfert freudiano risulta ancora più evidentemente nell'infantilizzazione del fruitore (consolato per "un'arte faticosa, complicata, sconcertante"²⁶⁰); il tentativo di sublimazione è adamantino nel ricorso al lessico biologico e sessuale che accompagna la spiegazione dell'architettura di Gehry. Se la Castletone, inadeguata nelle sue competenze e combattuta nella sua doppia identità, non poteva che offrire surrogati, l'audioguida, ideologia incarnata in un freddo dispositivo, è l'oggetto perfetto per indurre/risolvere il desiderio, persino senza che gli istinti sessuali necessitino di un eccessivo processo di astrazione. In questo caso la Fraser, nella piena identità del suo ruolo d'artista, risponde con una gestualità che interpreta le indicazioni dell'audioguida, desublimando con il suo corpo l'atto discorsivo istituzionale, cedendo, in senso letterale, a tutto l'armamentario della seduzione del museo (e della società) neoliberale.

²⁵⁹ L'intero testo è riportato in "Isn't it a wonderful place? A Tour of a tour", in Alberro (2005), pp. 232 - 235.

²⁶⁰ Ivi, p. 233.

Vi è, infine, un'opera che porta all'estremo l'utilizzo del medium performativo per desublimizzare il processo istituzionale, *Untitled* (2003), forse il lavoro più controverso dell'artista. Qui la Fraser, su commissione di un collezionista, propone un atto sessuale con lo stesso, ripreso da una telecamera e destinato a un video in cinque edizioni, una delle quali di proprietà del committente, per la cifra di ventimila euro. Il ragionamento che abbiamo appena percorso chiarisce come l'opera sia coerente con l'analisi critica condotta dalla fine degli anni Ottanta, qui concentrata sulla riflessione del rapporto di potere fra arte e mercato e sulla separatezza - letteralmente e definitivamente colmata - fra la vita condotta dal collezionista e quella condotta dall'artista, presenti come corpi fisici a impersonare l'astrattezza del loro essere *siti* istituzionali. Buona parte della critica, è facile immaginarlo visto gli interrogativi sulla prostituzione che l'opera porta con sé, neanche troppo velati, ha invece circoscritto la lettura al narcisismo dell'artista e alla spettacolarizzazione che fa del suo corpo e del suo ruolo. Ma, d'altra parte, la spettacolarizzazione non fa parte del contesto sociale specifico in cui agiscono le istituzioni dell'arte contemporanea?

Sia la ricerca della Fraser sia quella di Wilson sono caratterizzate da un'ambiguità che deriva dal lavorare fianco a fianco, spesso dentro, le istituzioni verso cui rivolgono il proprio pensiero critico.

Hal Foster ha evidenziato come tale approccio etnografico rischi di trasformarsi, dal punto di vista linguistico, in un'operazione ermetica e narcisistica illeggibile per il pubblico, con l'aggravante di offrire le condizioni per una redenzione morale dell'istituzione.²⁶¹ Lo stesso scetticismo e timore per il rischio di possibile cooptazione

²⁶¹ Cfr. H. Foster, "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real*, p. 196 - 198.

I dubbi sollevati sull'ermetismo e il narcisismo dei progetti deriva dalla tendenza degli artisti a proporre lavori che si sviluppano orizzontalmente - cercando un dialogo con il contesto socio-politico - tralasciando la verticalità che caratterizza invece la relazione con la storia dell'arte e quindi, diacronicamente, con i suoi linguaggi; tale approccio, sostiene Foster, rischierebbe di portare a un impoverimento linguistico e a una perdita del mondo dei simboli e della memoria che hanno caratterizzato l'autonomia del fare artistico fino al modernismo.

istituzionale è condiviso dalla Miwon Kwon²⁶² che, parlando proprio del lavoro di Wilson, evidenzia il facile rischio di diventare un'estensione dell'apparato promozionale del museo.²⁶³

Si tratta di un timore che in realtà è affrontato con coscienza dagli stessi protagonisti. Un timore che sia la Fraser sia Wilson superano nel delineare una distinzione fra servire l'istituzione o servire il pubblico (o meglio, i pubblici) e, ancora, fra il servire il pubblico in collaborazione con le istituzioni o servire il pubblico impegnandosi in una critica delle stesse, dove la critica non viene portata avanti necessariamente in forma antagonista. Come sottolinea la Fraser parlando del proprio lavoro e ponendo la riflessione come una questione etica, se ci si relaziona con un museo esclusivamente producendo conflitti o disagi, si lascerà un luogo peggiore di come lo si è trovato: l'artista è di passaggio, ma sono le persone che lavorano ad un'istituzione che sono presenti al di là del singolo progetto e possono operare per un cambiamento.²⁶⁴

Anche per Wilson l'approccio con lo staff museale ha un ruolo centrale per la buona riuscita del progetto e mira a creare un momento di scambio e di coinvolgimento profondo, quasi una terapia di gruppo per il raggiungimento dello scopo comune.²⁶⁵

²⁶² Cfr. M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002, p. 47.

²⁶³ Sul rapporto fra Critica Istituzionale e pubblicità cfr Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", in *October*, 73, 1995, pp. 71-90
Qui il critico si esprime, proprio in relazione al lavoro di Wilson, accomunandolo a quello di Haacke: "L'insistenza sul ruolo del museo è precisamente un'insistere sulla funzione dell'arte performativa come divulgazione, dentro uno spazio culturale precondizionato e sempre già compromesso, volta ad estrapolare da questo contesto una divulgazione critica, nei termini che potrebbero formare un pubblico similmente socievole e forse strategico [alla critica]." (cit. p. 89).

²⁶⁴ Cfr. Judith Barry, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller, Andrea Fraser, "Serving Institutions", in *October*, Primavera 1997, pp. 120 - 127.

²⁶⁵ "Io creo amicizia profonde, che durano, e impariamo a fidarci l'uno dell'altro. Prendo seriamente le informazioni e i consigli di tutti, ma poi ne faccio quello che devo. Questa è la ragione per cui i miei progetti sono accettati dal museo. Anche se le nostre visioni possono divergere, io rispetto tutti così tanto da non prendermi gioco di nessuno. I miei progetti son buoni tanto quanto le relazioni che costruisco. Essendo il mio lavoro così pervasivo, devono volermi lì. Altrimenti, non sarei in grado di fare quel che faccio" (Cfr Maurice Berger, Fred Wilson, "Collaboration, Museums and the Politics of Display: A Conversation with Fred Wilson", in *Doro Globus* (2011), cit p.157.

Ponendo per certa la buona fede dell'artista e quindi l'onestà delle dichiarazioni, occorre precisare che si parla comunque sempre di progetti che si pongono obiettivi circostanziati a un pubblico ristretto del museo, predisposto all'esperienza di apprendimento, differente da quello ampio e indifferenziato che coinvolge, per esempio, l'arte pubblica.

Momento di scambio che non si esaurisce nell'intervento strettamente artistico, ma può travalicare i confini dell'opera per conquistare i dipartimenti educativi e i *public program*. Per *Mining the Museum*, per esempio, la discussione con il personale del Maryland ha portato alla decisione di somministrare al pubblico un dettagliato questionario a risposta aperta, in cui indagare gli effetti delle suggestioni proposte dalla mostra, utile a testare il polso del progetto e la capacità ricettivo-critica dei visitatori²⁶⁶ e quindi calibrare i programmi futuri. Inoltre, nella settimana antecedente all'inaugurazione della mostra l'artista aveva previsto una serie di incontri *open-studio* in cui il pubblico poteva vedere i retroscena progettuali, confrontarsi con lui sul metodo di lavoro e discutere con gli ospiti invitati ai seminari (artisti e docenti, prevalentemente). Per finire, grazie ad un accordo con l'accademia locale, la Johns Hopkins University, quello stesso anno era stato istituito un corso su tema delle politiche espositive, storia dell'arte, antropologia e storia afro-americana. Tutti questi progetti erano sottoposti a regolare valutazione durante la mostra e il metodo di lavoro è stato ritenuto talmente valido da essere inserito fra i casi studio del report annuale dell'American Association of Museum nel 2010²⁶⁷.

Sono queste le collaborazioni che possono giustificare il sospetto di cooptazione? Parlare di cooptazione prevede che esista un interno e un esterno, e, come abbiamo visto, la Critica istituzionale, sin dalle sue prime manifestazioni, ha riconosciuto l'integrazione degli artisti all'interno del mondo dell'arte, come partecipanti attivi delle

²⁶⁶ La quasi totalità dei questionari ha registrato un forte impatto emotivo, con punte che vanno dal massimo entusiasmo ("*Potete obbligare l'intera città a vedere questa mostra?*") oppure "*Grazie, ho trovato la mia storia in questa mostra*") a sconcertanti certificazioni di analfabetismo critico-visuale ("*La mostra ha la capacità di promuovere il razzismo e l'odio per i giovani neri. L'ho trovata offensiva*"), insofferenza all'approccio interrogatorio ("*L'ho trovata 'arty' e pretenziosa. Un museo dovrebbe rispondere alle domande, non sollevare questioni non strettamente collegate all'argomento*") o persino aggressività ("*mi ha truffato*"). Il catalogo della mostra riporta un'interessante selezione dei questionari, cfr. Lisa G. Corrin (a cura di), *Mining the museum*, p. 60 - 76.

²⁶⁷ Cfr. Betty Farrell and Maria Mededeva, *Demographic Transformation and the Future of Museum*, AAM Press, American Association of Museum Centre for The Future Museums, Washington, DC, 2010.

dinamiche del sistema e fattori della continua espansione dell'istituzione-arte.²⁶⁸ Quindi la Critica Istituzionale è stata sempre 'istituzionalizzata' in quanto fenomeno sviluppatosi all'interno del sistema e che mai ha creduto né voluto eliminarlo; semmai, appunto, ha lavorato per la ridiscussione dei suoi confini teorici e processuali.

Può essere più utile ragionare sulla problematica partendo dal punto di vista della Fraser:

“Ogni volta che parliamo delle ‘istituzioni’ come altre da ‘noi’, disconosciamo il nostro ruolo nella creazione e nella conservazione delle sue condizioni. Evitiamo di assumerci le nostre responsabilità, o di contrastare le complicità quotidiane, i compromessi, la censura - soprattutto l’auto-censura - provocata dai nostri interessi e dai benefici che ne possiamo trarre. Non è un problema di dentro o fuori [...] Non possiamo essere contro l’istituzione: noi siamo l’istituzione. Il problema è che tipo di istituzione decidiamo di essere, quali valori rendiamo istituzionali, quali pratiche premiamo, a quali ricompense aspiriamo.”

La questione si pone quindi in termini etici di auto-analisi della propria pratica e si apre sulla riflessione dell'artista come *provider* e, di riflesso, sull'attività artistica come servizio (“Cosa posso fornire, come artista? Quale [richiesta] posso soddisfare?” si chiede la Fraser²⁶⁹), all'interno della logica di produzione propria della società post-fordista.

È innegabile che oggi le istituzioni artistiche siano perfettamente integrate nel “nuovo spirito del capitalismo”²⁷⁰ e, come arriva a sostenere Paolo Virno, le industrie culturali abbiano rivestito un ruolo importante nella transizione dal modello fordista al post-

²⁶⁸ “Sono gli artisti - così come i musei o il mercato - che nei loro sforzi per sfuggire all'istituzione arte hanno guidato la sua espansione. Ogni tentativo di sfuggire ai limiti della determinazione istituzionale, di abbracciare un 'fuori', di ridefinire l'arte o di reintegrarla all'interno della vita quotidiana, di raggiungere la gente 'comune', di operare nel mondo 'reale', ci porta a espandere il nostro schema e a portare una maggiore frazione di mondo al suo interno” Cfr. Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, in Alexander Alberro, (2011), cit. p. 414.

²⁶⁹ Cfr A. Fraser, “What Do I, as an artist, provide? (A Speech at the EA-Generali Foundation”, in Alberro (2005), p.163-167.

²⁷⁰ Cfr Eve Chiapello, Luc Boltanski, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, Londra, 2005 - ed. originale *Le Nouvel Esprit du Capitalism*, Gallimard, Parigi 1999.

fordista²⁷¹, nel loro celebrare condizioni di libertà, sperimentazione, dinamismo, instabilità perfettamente funzionali alla logica ideologica neo-liberista.²⁷²

Leggere questa situazione, indubbiamente totalizzante, come monolitica significherebbe credere che per la critica sia impossibile in partenza ogni possibilità di azione, nichilismo a cui gli stessi artisti ovviamente si oppongono, richiamando l'attenzione sull'importanza e gli effetti dell'atto riflessivo:

*“Nel definire la mia pratica artista come servizio, il mio scopo è ottemperare a diversi tipi di funzione: non solo supplire o soddisfare interessi dati [...] ma riflettere su questi stessi interessi e lavorare per la loro ridefinizione. Nel fare questo, spero anche sia possibile generare un nuovo tipo di valore: non il valore simbolico di legittimazione creato dal prestigio dell'arte, ma un valore generato nella partecipazione e si prodiga nell'uso; un valore che va stimato, non secondo l'interesse che produce nel discorso artistico o intellettuale, ma secondo il suo impatto sulle relazioni sociali.”*²⁷³

Quella che potrebbe sembrare una dichiarazione *naïf* di un'artista è una visione condivisa da diversi politologi che vedono, in questa condizione di riflessività, il dischiudersi di un potenziale critico, che può aiutare la società a produrre nuove soggettività e consapevolezza, capaci di minare l'immaginario sociale consumistico di cui si alimenta il neo-capitalismo e contribuire così alla formazione di un nuovo “senso comune” contro-egemonico.

Il modo in cui l'arte possa avere effetti sulle trasformazioni sociali è ben individuato da Chantal Mouffe, nella capacità di “rendere visibile ciò che il consenso dominante

²⁷¹ Cfr. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles, 2004.

²⁷² Pensiamo all'entusiasmo con cui i piani di rigenerazione urbanistica hanno guardato ai musei d'arte contemporanea, all'inseguimento del fantomatico “effetto Bilbao” (cfr. Evdozia Baniotopoulou, “Art for Whose Sake? Modern Art Museums and Their Role in Transforming Societies: The Case of Guggenheim Bilbao”, in *Journal of Conservation and Museum Studies*, n. 7, Novembre 2001) o le politiche culturali pubbliche utilizzino la retorica del contemporaneo a fini di autopromozione più che di ricerca (Cfr. Hal Foster sul titolo di “Capitale Europea della Cultura” in H. Foster, “The Artist as Ethnographer”, in *The Return of the Real*, p. 197.

²⁷³ Cfr. Andrea Fraser, “What Do I, as an artist, provide? (A Speech at the EA-Generali Foundation”, in Alberro (2005), p.164.

nasconde o annulla, nel dare voce a coloro che sono silenziati nel contesto dell'egemonia esistente"²⁷⁴.

Se questi intenti possono essere comuni a qualsiasi tipo di attivismo antagonista, le potenzialità in campo artistico sarebbero rafforzate proprio dagli strumenti linguistici di cui l'artista dispone, capaci di comunicare con gli individui attraverso la sfera emozionale e sensoriale,²⁷⁵ prima che intellettuale, e quindi offrire gli stimoli per una visione nuova, concepita secondo prospettive di osservazioni differenti. La filosofa sottolinea inoltre come il museo, storicamente abituato a riconfigurarsi in parallelo alle continue trasformazioni della società, possa diventare il perfetto incubatore - e alleato - per la forma di resistenza riflessiva portata avanti dalla critica artistica. Un museo che si opponga al ruolo conferitogli dal neo-liberismo, colpevole di confondere partecipazione con consumismo e sostenere la mercificazione dell'arte, per diventare il luogo ideale per la ricezione e l'amplificazione delle soggettività create dagli artisti.

Partendo dalla concezione dell'istituzione "interiorizzata, incorporata e rappresentata dalle persone" evidenziata dalla Fraser, che non fa distinguo fra artisti o curatori, e alla luce delle riflessioni delineate dalla Mouffe, appare naturale guardare al Nuovo Istituzionalismo come spontanea propaggine dell'approccio interrogativo sviluppato dalla Critica Istituzionale, e qualificarlo come la cosiddetta terza ondata, se vogliamo ragionare in termini definitivi.

Ad accomunare la storia della pratica artistica e quella della pratica curatoriale, più che la collaborazione progettuale fra artisti e curatori - come vedremo, più stretta con gli artisti delle pratiche relazionali - è quella che Irit Rogoff definisce "criticality"²⁷⁶.

²⁷⁴ Cfr C. Bishop, "Agonistic Politics and Artistic Practices", in *Agonistics. Thinking the world politically*, Verso, Londra, 2013, pp. 85 - 107 (Cit. p. 93).

²⁷⁵ Si tratta di una condizione di cui sono consci gli stessi artisti. Cfr. nota 92.

²⁷⁶ La lingua italiana non differenzia le sfumature evidenziate dalla studiosa, utilizzando la parola "critica" per entrambe le sfumature. Si è quindi preferito lasciare il termine inglese, individuando un'eventuale neologismo in "criticalità".

La *criticalità* è quella attitudine riflessiva che pone se stessa all'interno dell'incertezza indagata, evitando una distanza critica ma, piuttosto, abitandola, cercando nuovi punti di vista che mirano al raggiungimento di una consapevolezza più che una risoluzione del dubbio iniziale. Secondo la studiosa avremmo elaborato questo concetto, superando prima quello di *criticism* (caratterizzato da una posizione esterna giudicante), poi quello della *critique* (espressione dell'ermeneutica novecentesca).²⁷⁷

Si tratta quindi di un approccio metodologico che, negando la posizione esterna, cancella i confini fra le discipline e che, nell'invito a risiedere nel dubbio, unisce teoria ed esperienza, aprendosi al dinamismo del fare e, inevitabilmente, a posizioni di ambiguità.

Il concetto in qualche modo sembra richiamare la *docta ignorantia* platonica, per il suo proporsi come “*la consapevolezza che possiamo essere perfettamente attrezzati di una conoscenza teorica, possiamo padroneggiare i più sofisticati metodi di analisi ma, ciò nonostante, stiamo vivendo fuori dalle condizioni reali, che stiamo tentando di analizzare e di strutturare verbalmente*”²⁷⁸.

Una condizione che non solo richiama l'approccio alla ricerca artistica della Critica Istituzionale, per l'operare *site-specifically* all'interno del sistema verso cui si rivolge la propria critica, ma che corrisponde appieno alla metodologia curatoriale che abbiamo visto essere al centro del Nuovo Istituzionalismo, all' “imparare facendo”²⁷⁹ dell'operatore che non si vuole mettere in una posizione esterna al museo e al contesto sociale in cui questo si colloca ma, piuttosto, abitarne le difficoltà per

²⁷⁷ “In un lasso di tempo relativamente breve, siamo stati in grado di muoverci dal concetto di *criticism* a quello di *critique*, a quello di *criticality* - dal trovare gli errori, all'esaminarne i presupposti alla base che potrebbero permettere a un qualcosa di apparire come una logica convincente, all'operare a partire da una condizione di incertezza che, benché costruita sulla critica, vuole tuttavia risiedere in una cultura, estranea sia una una relazione con l'analisi critica, sia a una con i difetti illuminanti, le omissioni di contesto, le accuse sanziate.”

Cfr. I. Rogoff., *What is a theorist?*, in Michael Newman e James Elkins, *The State of Criticism*, cit. p. 100.

²⁷⁸ Cfr. I. Rogoff, “*Smuggling*” – *An Embodied Criticality*, 2006 in <http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling>.

²⁷⁹ Cfr. “‘We were learning by doing’. An interview with Charles Esche” in *Oncurating*, n. 21, Gennaio 2014, p. 22 - 26.

continuare a sollevare domande, per raggiungere parziali e temporanee soluzioni a dubbi specifici, senza la pretesa di universalità.

2.2. Pratiche relazionali e svolta sociale nelle posizioni neo-istituzionaliste

Nel 2004 Claire Doherty indica il Palais De Tokyo, sotto la direzione di Nicolas Bourriaud (e Jerome Sans), come una delle sedi in cui si è sperimentata la pratica neo-istituzionalista e, in apparente contraddizione, sottolinea come sia stata fatta una lettura sbagliata dell'estetica relazionale come dottrina del Nuovo Istituzionalismo, senza entrare nel merito del fraintendimento.²⁸⁰ Nel 2006 sempre la Doherty, analizzando come la pratica curatoriale in oggetto corresse il rischio di una immotivata polarizzazione fra le opere auto-riflessive e dal finale aperto, da una parte, e tutte quelle che non rispondevano a una condizione post-mediatica dall'altra, loda la saggia scelta di Bourriaud che, consapevole di questo pericolo, avrebbe distinto la sua ricerca teorica sul relazionale dalla programmazione propria del Palais.²⁸¹

Altri autori²⁸² associano le attività del Palais al Nuovo Istituzionalismo, ma nessuno argomenta le motivazioni di questo accostamento. Solo un contributo riporta la questione, affrontandola in negativo: in una conversazione fra Alex Farquharson e Maria Lind²⁸³, il critico evidenzia come l'istituzione parigina si fosse caratterizzata come nuovo modello grazie a un approccio inter-disciplinare²⁸⁴, sviluppato più in relazione alla cultura popolare che al discorso critico. "Una mentalità da multisala"

²⁸⁰ Cfr. C. Doherty, "The Institution is Dead! Long Live to the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism", in *Engage*, Issue 15, Estate 2004 (versione online).

²⁸¹ Cfr. C. Doherty, "New Institutionalism and the Exhibition as Situation", in *Protections Reader*, Kunsthaus Graz, 2006.

Per un'analisi della programmazione del Palais de Tokyo, cfr. Paola Nicolini, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Postmediabooks, Milano 2006.

²⁸² Cfr. Alex Farquharson, "Bureaux de change", in *Frieze*, Issue 101, Settembre 2006; Lucie Kolb, Gabriel Flückiger (a cura di), *(New) Institutional(ism)*, OnCurating 2014; Jonas Ekeberg, "Institutional Experiments Between Aesthetics and Activism", in Stine Hebert, Anne Szefer Karlsen (a cura di), *Self-organised*, Open Editions, Londra, 2013, pp. 50-61.

²⁸³ Cfr. "Integrative Institutionalism: A Reconsideration", in Tone Hansesn, Trude Iversen (a cura di) *The New Administration of Aesthetics*, Torpedo Press, Oslo, 2007.

²⁸⁴ Sulla differenza fra transdisciplinare e interdisciplinare, cfr. nota 36

che, grazie a questa strategia capace di strizzare l'occhio all'intrattenimento²⁸⁵ sarebbe riuscita ad attrarre media e pubblico con un impatto decisamente più ampio di quella dei centri agonistici.²⁸⁶ In risposta, la Lind coglie l'occasione per esprimere la differenza che intercorre fra il Rooseum di Malmö o il BAK di Utrecht e il Palais, probabilmente esasperata da questo accorpamento sotto la stessa etichetta curatoriale; sottolinea il carattere integerrimo dei primi, che hanno elaborato progetti "piacevoli e d'atmosfera" senza mai ricercare l'intrattenimento in forma consumistica, lasciando intendere, da parte del Palais, una più debole ricerca del compromesso.

Quanto è possibile, e dovuto, accostare la pratica relazionale al Nuovo Istituzionalismo? Quali categorie critiche ed estetiche hanno in comune? Quale rapporto intercorre con il più ampio spettro delle ricerche socialmente impegnate?

Nonostante la pubblicazione del celebre saggio sull'Estetica relazionale sia solo del 1998²⁸⁷, va considerato che la teorizzazione si pone come il risultato di esperienze

²⁸⁵ Effettivamente, presentando lo spazio, lo stesso Bourriaud dichiara: "Vogliamo essere una sorta di *kunstverein* interdisciplinare - più laboratorio che museo. Jerome [Sans] e io crediamo che sia impossibile comprendere la direzione in cui sta andando l'arte contemporanea se non guardiamo alla musica, alla letteratura, al cinema o alla moda [...] Il museo aprirà inoltre da mezzogiorno a mezzanotte. P i musei e i centri d'arte devono riproporre gli orari di apertura delle banche? Invece, preferiamo pensare che la sera sia il momento migliore per il nostro tipo di proposta." Cfr. Bennett Simpson, "Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud", in *Artforum*, aprile 2001, p. 48.

²⁸⁶ Nel suoi studi sul museo come deposito della memoria, anche il critico italiano Federico Ferrari si sofferma sul caso del Palais, demolendone ogni utopia laboratoriale e accusandolo di aver ceduto alla spettacolarizzazione: "Ci si trova di fronte a una discarica culturale, dove si ammassano tutti i cliché 'antagonisti', 'critici', 'pirateschi' dell'arte contemporanea. Il tutto viene lanciato secondo le più classiche regole del marketing e della comunicazione fashion. Ovviamente, l'insieme delle manifestazioni è ben lontano dal dar vita a un luogo che legga criticamente l'immediato, ma è piuttosto un sofisticato prodotto di mediatori culturali che seguono le ultime tendenze di un mercato, che è a sua volta influenzato dalla loro legittimazione. [...] Lo spazio che si voleva antagonista rispetto al museo viene assorbito al suo interno, poiché le logiche che lo governano sono in fondo le medesime: regole di produttività e di patrimonio, affogate nello spettacolare." Cfr. id, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione museale*, Luca Sossella ed., 2004, p. 49-50.

²⁸⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 1998. La traduzione inglese è del 1998, quella italiana solo del 2010.

Va specificato che, nonostante il ritardo nella traduzione, in Italia non mancarono esperienze di tipo relazionale, anche in anni antecedenti la teorizzazione di Bourriaud, come sottolinea Roberto Pinto, facendo riferimento agli studi di Gabriele Perretta e Loredana Parmesani e alla sua stessa pratica curatoriale, in particolare la mostra *Forme di relazione* realizzata a Rocca di Ozinuvovi (Brescia) nel 1993 (cfr. R. Pinto, Il dibattito sull'arte degli anni Novanta, in N. Bourriaud, *L'estetica relazionale*, p. 119) Cfr. Gabriele Perretta, *Medialismo*, Gianni Politi Ed., Milano 1993; Laura Parmesani, *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi Ed., Milano, 1993.

vissute da Bourriaud negli anni precedenti, in particolare il contributo teorico al catalogo di *Aperto '93*²⁸⁸, e la mostra *Traffic*, realizzata al CAP Musée d'Art Contemporain de Bordeaux nel 1996²⁸⁹. [FIG 08]

La mostra, preceduta da un periodo di scambio e convivenza fra gli artisti²⁹⁰, si muoveva nel campo delle relazioni fra persone, inteso come “orizzonte pratico e teorico”²⁹¹, e si proponeva di dare spazio a modalità di scambio ed interazione. Attraverso il progetto, si creava così un interstizio, una “micro-utopia”²⁹² temporanea che si opponeva alle condizioni del mondo contemporaneo²⁹³, in cui le comunità sono invece disgregate, l'individualismo celebrato e l'economia del mercato, per quanto in recessione dopo il *boom* degli anni Ottanta, predominante su quella della condivisione fra persone; l'intento del curatore e degli artisti era quindi quello di proporre uno

²⁸⁸ “Aperto” è stata una sezione, a cura di Helena Kontova, della 45a edizione della Biennale di Venezia, curata da Achille Bonito Oliva. Bourriaud aveva collaborato al saggio con il testo “Produrre una relazione con il mondo”; cfr. Achille Bonito Oliva, Helena Kontova (a cura di), *Aperto '93*, Giancarlo Politi ed., Milano, 1993.

²⁸⁹ La mostra collettiva aveva coinvolto trentuno artisti e contava i nomi che da quell'occasione in poi sarebbero stati abitualmente associati alla pratica, come Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkit Tiravanija.

Per la ricostruzione dell'evento, cfr. Bruce Altshuler, *Biennals and Beyond - Exhibition That Made Art History, 1962 - 2002*, Phaidon, NY, 2013, pp. 327 - 340.

²⁹⁰ Ibidem.

B. Altshuler fa notare come l'iniziativa abbia un precedente in *No Man's Time*, a cura di Eric Troncy (National Centre of Contemporary Art - Villa Arson, Nizza, 1991) e un'amplificazione, per estremo, nella sesta edizione della Biennale dei Caraibi, curata da Maurizio Cattelan e Jens Hoffmann (1999).

²⁹¹ Ivi, p. 336.

“Un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico e privato” Cfr. Bourriaud, *L'estetica relazionale*, cit. p. 14.

²⁹² “Le utopie sociali e la speranza rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche: ogni posizione critica ‘diretta’ della società è vana, se si basa sull'illusione di una marginalità oggi impossibile, quando non regressiva. Già una trentina d'anni fa, Félix Guattari raccomandava queste strategie di prossimità che fondano le pratiche artistiche attuali: ‘Penso sia illusorio scommettere su una trasformazione progressiva della società, mentre credo che i tentativi microscopici, le comunità [...] rivestano un ruolo assolutamente fondamentale’.” Cfr. Ivi, cit. p. 32.

²⁹³ “Queste pratiche non rientrano nell'ambito di un' ‘arte sociale’ o sociologica: mirano alla costruzione formale di spazio-tempo che non rappresentano l'alienazione, che non riconducono alla forme di divisione del lavoro. L'esposizione è un interstizio che si definisce in rapporto all'alienazione che regna ovunque” (Ivi, cit. p. 80).

Il termine interstizio è marxista e per il filosofo costituiva le possibilità di scambio al di là dello schema capitalistico (come il baratto o le produzioni autarchiche). Esteticamente, per Bourriaud diventa la possibilità di scambio relazionale al di là dello schema sociale del mondo globalizzato.

slittamento valoriale dalla produzione di oggetti alla creazione di momenti utili alla vita comunitaria.

Per quanto si dichiara, come contesto discorsivo, una riflessione sociologica sull'ultima decade del millennio, la pratica relazionale si colloca su un campo prettamente estetico, in cui le strutture formali dei momenti di interazione (la coreografia e la scenografia degli stessi, codificati dall'artista) rientrano nelle forme dell'opera, al pari del risultato di relazione che si auspica di raggiungere. Anche quando le situazioni create potrebbero far pensare a una fusione fra arte e vita, in quanto frammenti del quotidiano - e qui l'esempio immediato sono le cene di Tiravanija - si tratta comunque sempre di azioni compiute all'interno del mondo dell'arte, i cui codici istituzionali non vengono mai messi in discussione, anzi, costituiscono proprio la *conditio sine qua non* perché l' "interstizio" possa essere creato.

Siamo quindi lontani tanto dalle pratiche situazioniste, di cui l'estetica relazionale rifiuta l'impostazione ideologica, quanto dalla critica istituzionale, vista l'assenza di un approccio interrogativo specifico sul contesto²⁹⁴. Come specifica Bourriaud nel testo critico di *Traffic*, "la pratica relazionale non è il revival di nessun movimento, né il ritorno di alcuno stile."²⁹⁵

Claire Bishop sostiene che sia difficile non leggere, invece, il debito nei riguardi della retorica comunitaria e emancipatrice delle esperienze di Fluxus, delle performance

²⁹⁴ Alcuni critici hanno comunque evidenziato una prossimità fra i due fenomeni, come Giorgio Verzotti e Amy Pederson. Il primo sostiene che gli artisti riconducibili a questa pratica siano stati i primi a radicalizzare " la volontà di allargare il concetto di opera d'arte e di riorganizzarne la gestione materiale secondo modalità che, ancora una volta, non possono non urtare contro l'organizzazione tradizionale dell'istituzione, nonché il punto di vista critico che la descrive e la valuta", in una ricostruzione che traslascia l'esperienza, ben più affilata, sviluppata intorno al concetto di *site-specificity* a partire dagli anni Sessanta, sia in termini fisici sia psicologici. (Cfr. Id., "Esistenza e spettacolo. Una 'critica istituzionale' per i nostri tempi", in Stefano Chiodi (a cura di) *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, cit. p. 148). La Pederson, invece, accomuna i due movimenti in virtù di una comune tendenza a reificare le relazioni sociali e una consistente debolezza nell'incapacità di andare oltre i confini museali, in una visione che sembra frutto di un fraintendimento delle esperienze e degli obiettivi di indagine della critica istituzionale, seconda generazione inclusa (cfr. Ead, *Relational Aesthetics and Institutional Critique*, in *Institutional Critique and after*, JRP, 2006, pp. 267 - 277).

²⁹⁵ Altshuler, *Biennals and Beyond*, cit, p. 336.

degli anni Settanta e, in particolare, della figura di Joseph Beuys.²⁹⁶ Nonostante il riconoscimento di questi precedenti, il discorso sulla forma estetica della pratica rimane sostanzialmente insoluto e probabilmente basato, sostiene Bishop, su una lettura riduttiva del concetto di “opera aperta” di Umberto Eco²⁹⁷. In particolare il critico francese avrebbe frainteso la sua capacità di creare una “*nuova relazione fra la contemplazione e l'utilizzo di un'opera d'arte*”, applicandola alle opere che cercavano letteralmente un'interazione, e quindi al campo delle intenzioni dell'artista più che alle (aperte, appunto) possibilità di fruizione; inoltre, avrebbe trasformato quello che per Eco era un atto di riflessione in un atto di produzione²⁹⁸.

Innegabilmente, quando si guarda a questa pratica, è facile entrare in un *impasse* critico, per quanto Bourriaud dia una definizione del relazionale come “teoria della forma”²⁹⁹, dove quest'ultima:

“non si riduce a quella delle ‘cose’ che [...] [gli] artisti ‘producono’; non è il semplice effetto secondario di una composizione, come vorrebbe l'estetica formalista, ma il principio agente di una traiettoria che si svolge attraverso segni, oggetti, forme, gesti. La forma dell'opera si estende al di là della sua forma materiale: è un elemento legante, un principio di agglutinazione dinamico”³⁰⁰; ma, soprattutto, è un “prodotto della convivialità, cioè una forma complessa che unisce la struttura formale, gli oggetti messi a disposizione del visitatore, e l'immagine effimera nata dal comportamento collettivo”³⁰¹.

²⁹⁶ Cfr. C. Bishop, *Antagonism e Relational Aesthetics, October*, v. 110, autunno 2004, pp. 51 - 79, cit. p. 62.

²⁹⁷ Ibidem.

Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, 1962.

Come ulteriori sostegni teorici, la Bishop individua il saggio *L'autore come Produttore* di Walter Benjamin (1934) e *La morte dell'autore* e *La nascita dell'autore* di Roland Barthes (1968).

²⁹⁸ Passaggio che si nutrirebbe della lettura della forma sociale come produttrice di relazioni umane di Althusser (*Ideology and Ideological State Apparatuses*, 1969) e il suo “materialismo dell'incontro”, che porterebbe l'estetica relazionale a una condizione di produzione della realtà piuttosto che riflessione sulla stessa. Cfr. Bishop, p. 63.

²⁹⁹ Id, *Estetica Relazionale, Postmedia 2010*, p. 20.

³⁰⁰ Ivi, p. 19.

³⁰¹ Ivi, p. 80.

La difficoltà nasce dal fatto che, per quanto si dichiara esplicitamente un'appartenenza al campo estetico, il ragionare in termini di interazioni e comunità, il porre l'incontro al centro della riflessione rischia di spingere la questione sul campo etico. Come sottolinea la Bishop, se la forma si rivela nell'incontro, dovremmo interrogarci sulla qualità di questi incontri?³⁰²

Il porsi dell'estetica relazionale su un terreno instabile - e nonostante ciò, il suo conquistare così velocemente la ribalta del dibattito - ha portato numerosi studiosi a prendere posizioni critiche ferme, in opposizione a tale incertezza. Ad eccezione di quelle sollevate da Rosalind Krauss, che con la sua riflessione sulla post-medialità ci offre l'occasione di ragionare sulla questione in termini estetici³⁰³, la maggior parte delle osservazioni si concentrano sulle problematiche legate all'interazione. Hal Foster, Miwon Kwon e Anthony Downey sottolineano l'ambiguità di queste relazioni³⁰⁴, Stewart Martin vi legge un' "*ingenua mimesi dell'estetizzazione delle forme narrative dello strumento capitalistico*"³⁰⁵, Claire Bishop si concentra sulla necessità di

³⁰² Bourriaud si era posto il problema, come è possibile leggere in *Estetica Relazionale*: "*Il principale rimprovero nei confronti dell'arte relazionale è che rappresenta una forma edulcorata di critica sociale. Ciò che questi critici dimenticano è che il contenuto di queste forme dev'essere giudicato formalmente: in rapporto alla storia dell'arte, e tenendo conto del valore politico delle forme [...] Sarebbe assurdo giudicare il contenuto sociale o politico di un'opera 'relazionale' sbarazzandosi puramente e semplicemente del suo valore estetico, come vorrebbero coloro che in una mostra di Tiravanija o Casten Höller, non vedono che una pantomima falsamente utopica, e come volevano ieri i sostenitori di un'arte 'impegnata', ossia propagandistica*". Ivi, p. 79.

³⁰³ La critica sostiene come la condizione post-mediale dell'installazione (che, applicata a questo caso specifico parrebbe esasperata come parte del medium "incontro") neghi in sé le premesse di auto-riflessività. Cfr. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, Thames and Hudson, Londra, 1999, p. 56.

³⁰⁴ Foster, "The artist as Ethnographer", in *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996 e "Chat Rooms", in C. Bishop (a cura di), *Participation*, p. 190 - 195;

M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge MA, 2002:

Downey, "An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practice and the Return of the Ethnographer", in *Third Text*, vol. 23, Issue 5, p. 593-603.

³⁰⁵ Cfr S. Martin, "Critique of Relational Aesthetics" in *Third Text*, Vol. 21, Issue 4, Giugno 2007, pp. 396 - 386.

un'analisi che eviti un approccio consolatorio, e tenga conto di tutte le sfumature della cosiddetta *svolta sociale*³⁰⁶, di cui la pratica relazionale non è che un aspetto.³⁰⁷

La critica sottolinea, infatti, come sia necessario fare una distinzione fra la pratica delineata dai testi di Bourriaud e l'ampio campo delle pratiche impegnate nel sociale, raccolte sotto molteplici definizioni quali "*arte socialmente impegnata* [socially-engaged art], *arte comunitaria* [community-based art], *comunità sperimentali*, *arte dialogica*, *arte liminare* [littoral art], *partecipatoria*, *interventoista*, *di ricerca* [research-based] o *arte collaborativa*"³⁰⁸. Il discrimine, sostiene, starebbe nell'enfasi del critico francese sulle relazioni umane e il contesto sociale, in un'ottica che legge il dialogo con positività per il semplice fatto che esso avvenga; nelle pratiche sociali, invece, vi sarebbe un interesse minore nelle relazioni umane e più nelle ricerche artistiche risultanti dalle condizioni relazionali di spazio, tempo, rappresentazione e progettazione, e dalle condizioni di conflitto e instabilità che caratterizzano qualsiasi incontro sociale. La visione relazionale si svilupperebbe quindi come "*intrinsecamente democratica*", perché posizionata in una *comfort zone* di un' "*ideale di soggettività come condizione di integrità, e di comunità come immanente solidarietà*"³⁰⁹; quella delle pratiche sociali nascerebbe invece intorno al concetto di antagonismo, di sano conflitto su cui dovrebbe basarsi ogni società democratica.

³⁰⁶ Per la Bishop il ritorno al sociale degli anni Novanta- si parla di ritorno perché la critica lo pone in continuità con le vicende delle avanguardie e del neoavanguardie - è la conseguenza di riflessioni intorno al collasso del comunismo e l'assenza di una forza politica di sinistra capace di sostituirlo nel dibattito politico. A questa condizione post-politica in cui manca la dialettica, si aggiunge il dominio del mercato capitalistico, capace di assorbire le istituzioni (arte compresa) all'interno delle sue logiche. Cfr. Ead., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, NY, 2012 - trad. it Cecilia Guida (a cura di), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Sossella Ed., Novara 2015 p. 277.

³⁰⁷ Proprio a partire dal già citato "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004) sviluppa una ricerca approfondita sul tema della pratiche socialmente impegnate e della partecipazione. Oltre, al già citato *Artificial Hells*, cfr. "The Social turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, Febbraio 2006, pp. 178 - 183 e *Participation*, Whitechapel, Londra, 2006.

³⁰⁸ Cfr. Ead., "The Social Turn", 2006, cit. p. 179.

³⁰⁹ Cfr. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", p. 67.

Tale articolazione del panorama delle arti socialmente impegnate è particolarmente necessaria, sottolinea, perché va oltre il dibattito critico e aiuta a leggere l'identità delle relazioni fra produzione culturale e progettazione politica a cavallo del Millennio. Questo tipo di ricerche artistiche, infatti, in un certo senso alimentano la retorica delle politiche culturali europee dei governi di sinistra - in particolare dell'inglese New Labour, nella sua analisi³¹⁰- che stanno promuovendo la relazione e la partecipazione come (illusorio) mezzo per risolvere le diseguaglianze sociali e creare inclusione. D'altra parte, proprio in virtù di questa dinamica circolare sistemica, dalle politiche culturali la questione ha nuovamente effetti sul dibattito critico: lo sfruttamento e lo sbandieramento del vessillo della creatività da parte della politica può portare all'appiattimento della riflessione umanistica, spingendoci ad assumere un approccio valutativo di stampo sociologico (positivista, che analizza i risultati) a svantaggio di quello estetico (qualitativo, dialetticamente strutturato) e portando così la critica al centro di una "svolta etica"³¹¹.

Questa condizione rischia di comportare il disprezzo dei valori estetici di un'opera, collegati ad una fruizione esclusivamente passiva, in favore di un'osservazione pseudo-antropologica degli effetti di questa nel mondo reale, fuori dal sistema dell'arte.³¹² Ne consegue che *"l'arte entra in un regno di gesti utili, migliorativi e in definitiva modesti, invece di creare atti singolari che si lasciano dietro una scia di*

³¹⁰ Cfr. Ead, "La svolta sociale: collaborazione e le sue insoddisfazioni", in *Inferni Artificiali*, 2015, p. 25-30.

³¹¹ Cfr. Peter Dews, "Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn", in *Radical Philosophy*, v. 111, gennaio-febbraio 2002.

Uno dei critici d'arte riconducibili a questo approccio è Grant Kester, i cui testi si caratterizzano per un rifiuto verso tutto ciò che possa generare disturbo, in un ragionamento che di fatto sembra tracciare un'apologia dell'auto-censura. Cfr. Id, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Los Angeles, 2004; Id, *Dialogical Aesthetics: A critical Framework for Littoral Art*, 2006 (<http://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>).

³¹² Allo stesso tempo, si tratta di una riflessione che non si pone in termini di giudizi assoluti: per quanto porti alla costruzione di un paragone fra diversi progetti artisti sulla base della loro eticità e fattibilità, non ci si sognerà mai di paragonare gli effetti di un progetto artistico a quelli di un progetto sociale vero e proprio. *"Paragone che, in linea teorica, in quanto "progetti che condividono valori simili a quelli dell'arte contemporanea sono rintracciabili in tutto il mondo, da una sala cinematografica itinerante contenuta all'interno di un camion che gira le Ebridi Esterne (Screen Machine) al 'Capitalismo etico' del movimento di microfinanza in India a Slim Peace (Pace Magra, un network costituito da gruppi arabo-israeliani di auto-aiuto per donne israeliane che hanno bisogno di perdere peso)."* Cfr. *Inferni artificiali*, p. 31 (n32).

inquietudine”³¹³ e corre il rischio di livellarsi su una struttura polarizzata e semplicistica, in cui all’osservatore attivo si oppone quello passivo, all’artista autoriale ed egotico quello collaborativo, alla comunità privilegiata quella bisognosa e da salvare, all’estetica l’etica.

Il ragionamento della Bishop, come la stessa autrice dichiara, si colloca dentro la cornice teorica del regime estetico di Jacques Rancière³¹⁴. Nel riformulare la nozione di estetica, il filosofo si concentra sull’*aisthesis*, ovvero la percezione sensibile dell’opera d’arte. Tralasciando la più battuta diatriba fra autonomia ed eteronomia dello statuto artistico, si focalizza, kantianamente, sull’autonomia della nostra esperienza dell’arte, in cui il giudizio estetico sospende il dominio delle facoltà della ragione e della comprensione, creando una condizione riflessiva di interrogazione sul mondo, su come si costituisce e, quindi, sulle possibilità di cambiamento. In virtù di questa condizione, Rancière accomuna l’arte e la politica nei termini di una comune *partizione del sensibile*, laddove nella molteplicità dell’esperienza estetica da parte del soggetto autonomo, troviamo le stesse possibilità di scelta - e di dissenso - della politica.

In ragione di questa relazione di similarità - confermata, nel contesto contemporaneo, dal collasso del dissenso politico e artistico in nuove forme di ordine consensuale - entrambe si troverebbero oggi sottomesse al giudizio morale e, quindi, in piena svolta etica, si verificherebbe una negazione del conflitto tanto nella politica quanto nell’arte.³¹⁵

³¹³ Ivi, p. 36.

Nell’analisi sembra che la Bishop voglia tirare una frecciata alle teorie etnografiche di Foster: “*Tale tendenza assume una posizione critica verso ogni accenno di potenziale sfruttamento dei soggetti coinvolti e verso la conseguente mancata piena loro rappresentazione (come se una cosa del genere fosse possibile)*”. Cfr., Ivi, p. 32.

³¹⁴ Ivi, *Il Regime estetico*, p. 38 - 41.

³¹⁵ Cfr. Id, *Malaise dans l’esthétique*, Éditions Galilée, Parigi, 2004 - trad. it Paolo Godani (a cura di), *Il disagio dell’estetica*, ETS, Pisa 2009.

Le tesi sulla negazione del conflitto in politica sono le stesse elaborate da Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, (cfr. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 1985) e la stessa Mouffe arriva ad avvicinare il campo estetico e quello della politica (cfr. Ead, *Agonistics*).

Le soluzioni per sfuggire a questa condizione di auto-censura etica ci vengono indicate, sostiene la Bishop, proprio in questa rilettura del regime estetico delineato da Rancière. Non occorre, quindi, dicotomizzare estetica e reale e rinunciare alla prima per inseguire un cambiamento sociale, in quanto l'arte è sempre politica: vivendo di questa dialettica fra autonomia ed eteronomia, ha in sé le armi per l'emancipazione.³¹⁶ Un'emancipazione che è prima di tutto individuale, nella personale percezione e fruizione del fare artistico, capace di creare un momento per un pensiero contraddittorio, e quindi produttivo.

Ne consegue che né l'arte né tantomeno la critica dovrebbero rifuggire dal carattere ambiguo di questa complessità ma, piuttosto, lavorare su elementi opachi, *“capaci di parlare due volte: una volta a partire dalla loro leggibilità e un'altra dalla loro illeggibilità”*, in quanto:

*“Un' arte politica idonea garantirebbe, allo stesso tempo, la produzione di un doppio effetto: la leggibilità di un significato politico e uno shock, sensibile o percettivo, causato al contrario dal perturbante, da ciò che resiste alla significazione.”*³¹⁷

L'opera diventa in questo quadro l'elemento di mediazione fra artista e fruitore, necessaria perché l'esperienza individuale possa trasformarsi in capacità immaginifica di ridisegnare l'individuo e le sue relazioni con il mondo, ovvero, il passaggio da individuo a collettività.

La studiosa sottolinea quindi la necessità di sfuggire da una retorica migliorativa, che ha le sue radici nell'etica umanistica di stampo cristiano, per aprirsi a un'immaginazione radicale, perturbata e perturbante.

³¹⁶ *“L'arte critica è un tipo di arte che inizia a costruire la consapevolezza dei meccanismi di dominazione e trasforma lo spettatore in un consapevole agente di trasformazione del mondo”* (Cfr. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Parigi, 2004 - trad. inglese Steven Cochran (a cura di) *Aesthetics and Its Discontents*, Polity Press, Cambridge MA, 2009, cit. p. 46) e *“Gli atti estetici sono configurazioni dell'esperienza che creano nuove modalità per un senso di partecipazione e inducono nuove forme di soggettività politica”*. (Cfr. Id., *The Politics of Aesthetics* - www.theater.kein.org).

³¹⁷ Cfr rispettivamente Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 54 e Id., *The Politics of Aesthetics*. Entrambe le citazioni riportate dalla Bishop (ivi, p. 41).

2.2.1. Svolta sociale e Nuovo Istituzionalismo: le posizioni critico-teoriche

Tenendo ferma la distinzione fra il pensiero teorico dell'estetica relazionale e quello alla base della ricerca artistica socialmente impegnata, si può evidenziare come entrambi gli approcci si intersechino e lascino le proprie tracce sulla pratica curatoriale del Nuovo Istituzionalismo. Si tratta di un legame biunivoco, in quanto, come la stessa Bishop sottolinea, il Nuovo Istituzionalismo a sua volta è uno degli agenti che hanno stimolato la svolta sociale da parte degli artisti, insieme ad altre forme istituzionali nate negli anni Novanta, quali il fenomeno delle Biennali (periferiche), o la nuova concezione discorsiva delle fiere d'arte, e la nascita di agenzie di commissione e supporto ai singoli progetti.³¹⁸

Immaginando quindi un arco critico che vada dalle posizioni conciliatrici dell'estetica relazionale a quelle antagoniste della pratica sociale più radicale, possiamo sostenere che, all'interno del dibattito neo-istituzionalista, sia possibile leggere non solo diverse posizioni individuali da parte dei curatori, ma anche sfumature da parte degli stessi a seconda dei progetti specifici sviluppati.

Sicuramente la figura che più si avvicina all' "estremo conciliatorio" è quella di Maria Lind, come è possibile evincere sia dall'interpretazione della sua pratica sia dagli scritti critici che la sostengono. In particolare, la sua posizione a riguardo è ben rappresentata nel testo³¹⁹ che accompagna il progetto da lei curato nel 2003 per il Kunstverein di Monaco con il collettivo turco Oda Projesi³²⁰, che aveva previsto un

³¹⁸ Cfr C. Bishop, *The Social turn: Collaboration and its Discontents*, p. 178.

³¹⁹ Cfr. "Actualization of space: the case of Oda Projesi", in B. Kuan Wood (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, pp. 119 - 133.

³²⁰ Il collettivo era composto da tre donne ed è stato attivo dal 1997 al 2005; le loro attività si svolgevano in un appartamento, da qui il nome del gruppo, letteralmente "Stanza dei progetti". Il loro approccio era sostanzialmente relazionale (il motto era scambio non cambiamento, giocando sull'assonanza inglese *exchange no change*) e non voleva porsi come attivista, per quanto lavorare con queste modalità, da donne, in un ambiente musulmano, avesse indubbiamente del radicale.

periodo di residenza a Messestadt Riem, nei pressi di Monaco, e una successiva mostra presso il Kunstverein, dal titolo *The Room Revisited* (nell'ambito del programma "Dispositive Workshop"). In questo caso le artiste avevano lavorato con la comunità turca locale, organizzando eventi e laboratori e arrivando a costruire, attraverso la documentazione dei lavori realizzati, un "monumento composto dei gesti quotidiani e della memoria stratificata della comunità", costruita insieme ai partecipanti e non per i partecipanti. Nel tirare in ballo il concetto di monumento la Lind imbastisce un confronto con il *Bataille Monument*³²¹ realizzato da Thomas Hirschhorn per Documenta XI (2002) nei sobborghi di Kassel. A colpire non è tanto il confronto fra i due monumenti, accomunati da un'idea di anti-monumentalità e dall'uso di materiali che non corrispondono a criteri estetici tradizionali; è, piuttosto, il fatto che la Lind lo tracci sulla base di criteri etici. La curatrice oppone l'approccio collaborativo egualitario delle artiste turche, che condividono l'autorialità del lavoro con la comunità, a quello strettamente individuale di Hirschhorn, che invece tiene fermo il polso sul progetto, chiamando i partecipanti a essere "semplici" collaboratori (tra l'altro stipendiati). Inoltre, sostiene, Hirschhorn avrebbe usato la comunità, esibendola ed alimentando una sorta di pornografia sociale, per sviluppare una ricerca di arte autonoma dal contesto; le Oda Projesi, invece, avrebbero utilizzato l'arte come metodo, agendo sia sul piano artistico sia su quello sociale.³²²

Come evidenzia la Bishop³²³, il criterio della Lind è costruito sulla rispondenza più o meno stretta al valore della collaborazione, senza che venga articolata un'analisi comparata - ammesso che abbia senso farla - più approfondita dei progetti e dei rispettivi obiettivi di ricerca dei due artisti. Per la loro enfasi sulle relazioni umane, la curatrice avvicina le artiste alla pratica relazionale, paragonandole e Riktrik Tiravanija

³²¹ Cfr. Lisa Lee, *Hal Foster, Critical Laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, MIT Press, Cambridge, 2013. Qui sono raccolte riflessioni dell'artista intorno all'idea di monumento e qualche documentazione sulla preparazione del progetto.

³²² Cfr "Actualization of the Space", p. 126 - 127.

³²³ Cfr. Id, *Inferni Artificiali*, p. 33 - 34.

per la capacità di unire la sfera pubblica e privata, con tutte le implicazioni di informalità e intimità che ne derivano.

Sono queste tematiche che interessano profondamente la pratica della Lind, nelle cui mostre troviamo sovente artisti appartenenti alla squadra bourriaudiana. Oltre al già citato Tiravanija (per il quale realizzò una retrospettiva ribaltando il medium espositivo in un workshop di sette giorni, più adatto agli appuntamenti culinari dell'artista - 2004)³²⁴, lavorò in più occasioni con Liam Gillick, collaborando con lui non solo in quanto artista, ma arrivando a coinvolgerlo come "filtro"³²⁵ in occasione della mostra *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* (Moderna Museet, 2000), il cui titolo richiama chiaramente l'opera dell'artista *What if: Scenario*.

Questa collaborazione prolungata³²⁶, e ancora di più questa citazione-tributo, ci fanno dedurre un comune orizzonte di pensiero che, talvolta, incespica in una mancata corrispondenza fra quanto dichiarato e quanto sviluppato nei progetti.

Se Gillick nei suoi contributi teorici dichiara un'aderenza alla pratica agonistica della Mouffe (*"Sono interessato sempre a sviluppare le possibilità in momenti in cui l'idealismo non è chiaro. Nel mio lavoro ci sono molte dimostrazioni di compromesso, strategie e collasso"*³²⁷), nei suoi lavori sembra aver semplificato questa opacità nella creazione di scenari - per citare il titolo delle opere - per potenziali narrazioni, di cui

³²⁴ Cfr. Francesca Grassi (a cura di), *R. Tiravanija, A Retrospective (tomorrow is another fine day)*, JRP, Berlino, 2007.

³²⁵ La stessa Lind è ambigua nel definire questo ruolo. Gillick avrebbe agito da "filtro", da "cassa di risonanza" nella costruzione del meta-livello allestitivo del progetto, così che il contesto espositivo corrispondesse riflessivamente ai contenuti. Tale approccio va chiaramente ricondotto agli approcci storici di Dorner e Hultén analizzati in apertura del capitolo e ha un precedente nella collaborazione fra la curatrice Ute Meta Bauer e l'artista Foreed Armaly per la mostra *NowHere* (Louisiana Museum, Copenhagen 1996) Cfr. "What if: Art on the Verge of Architecture and Design", in *Maria Lind Selected Writings*, p. 375 - 409.

³²⁶ Una collaborazione che lascia chiaramente intuire quanto Gillick goda della stima intellettuale della Lind, tanto che risulta essere fra gli editori che hanno lavorato alla selezione dei suoi scritti nell'antologia curata da B. Kuan Wood.

³²⁷ Cfr. Gillick, *The Wood Way*, pp. 81-82, citato in C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, p. 69. Anche la Lind dichiara un debito formativo nei confronti di tale approccio, cfr. Ead, "The Collaborative Turn", in Johanna Billing, Lars Nilsson, Beatrice von Bismark (a cura di), *Taking the Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog, Londra, 2007; Id. "Performing the curatorial. An introduction" in *Performing the curatorial. Within and Beyond Art*, Sternberg, Berlino, 2010, pp. 19-20.

però non sostiene né la nascita né tantomeno lo sviluppo. Sembra quasi che l'artista voglia introdurre delle questioni senza far seguire un'articolazione delle stesse.

La Bishop legge in quest'approccio una tensione alla micro-utopia democratica che nulla ha dello scambio agonistico, secondo una tendenza caratterizzante la pratica relazionale.³²⁸

La stessa teorica della agonismo, Chantal Mouffe, sembra concorde su questa linea. Partendo dalle dichiarazioni dell'artista, prova a porre la ricerca di Gillick dentro la cornice teorica del suo *Egemony and Socialist Strategy*:

“[Gillick] ha spesso insistito sulla presenza di una dimensione di “critica dell’ideologia” nel suo lavoro. Ma ha anche mantenuto le distanze dal tipo di impegno critico che aspira a una trasparenza. Pensa che la via per agire come artista critico non sia solo rivelare le strategie del sistema capitalistico per rivelare una supposta “consapevolezza di verità”. Il suo approccio critico lavora in modo differente, creando ‘scenari’ che produrranno un arco di possibilità che potrebbero far nascere qualcosa di nuovo. [...] Se uno scenario fornisce una nuova forma di connessione fra elementi e crea nuove possibilità, la produzione di scenari gioca un ruolo significativo nella discussione sul contro-egemonico e agisce al fine di disarticolare le pratiche esistenti.”³²⁹

Eppure, nonostante le dichiarazioni programmatiche dell'artista, la filosofa non può che evidenziare delle differenze rispetto alla cornice teorica annunciata. Per quanto si parta da simili premesse di “utopia funzionale”³³⁰, in Gillick mancherebbe il successivo momento dell’*“articolazione della volontà collettiva”*. In sostanza, l'artista privilegierebbe il momento decostruttivo (spesso dichiarato più che praticato) senza far seguire un atto di costruzione. Possiamo sostenere lo stesso anche della Lind?

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Cfr. Chantal Mouffe, “Politics and Artistic Practices in Post-Utopian Times”, in Monika Szewczyk (a cura di), *Meaning Liam Gillick*, p. 93 - 101.

³³⁰ L'espressione è dello stesso artista, coniata in occasione della partecipazione a Utopia Station, Biennale di Venezia (2003).

Svolgendo il filo rosso dalla “micro-utopia” di Bourriaud e dalla “utopia funzionale” di Gillick condivisa da Maria Lind, possiamo porre sullo stesso asse di ragionamento la “eutopia” di Charles Esche.

Il curatore sostiene che il concetto di utopia sia inadatto ai nostri tempi, in quanto, esprimendo il rifiuto del possibile con la fuga nell'impossibile, nell'ideale irraggiungibile, conterrebbe in sé una resa davanti alle condizioni del mondo attuale. L'invocare un non-luogo lontano, sostiene, significa allontanare da sé ogni assunzione di responsabilità per le condizioni attuali, proclamarsi impotenti davanti al neo-liberismo. Esche invoca quindi per l'arte e la cultura la capacità di stare consapevolmente nell'oggi, in mezzo al corso della storia, leggerne le urgenze e sviluppare, quindi, una eutopia reale:

“Una volta che il ‘buon luogo’ rimpiazza il ‘non luogo’, noi improvvisamente torniamo su un terreno più stabile in cui poter discutere di etica e di scelta in una discussione ed è possibile parlare della possibilità di vivere una vita migliore oggi.”³³¹

Un campo di riflessione che non può essere che sdruciolevole (cos'è “buono”? Per chi? Come lo valutiamo?) e che indubbiamente riporta la questione sul dilemma etico evidenziato dalla Bishop.

Per sostenere l'inserimento della figura di Esche in questo filone, la critica evidenzia l'approccio con cui il curatore scrive del suo progetto *Tenantspin*, sviluppato con il collettivo Superflex nel 2000, consistente nella creazione di un canale radio a uso degli anziani residenti in un edificio in stato di semi-abbandono a Liverpool. Si parla del progetto come strumento, capace di “cambiare l'immagine sia del casermone sia dei residenti”, di “forgiare un forte senso di comunità”, col risultato di scivolare nella sociologia e porsi sullo stesso registro linguistico della propaganda politica e culturale che ci si propone di osteggiare.³³²

³³¹ Cfr. Charles Esche, *I am not interested in Utopia today* (2012), consultabile https://www.academia.edu/2365588/I_am_not_interested_in_Utopia_today.

³³² Cfr. Bishop, *Inferni artificiali*, p. 29. La critica fa riferimento a “Superhighrise: Community, Technology, Self-organisation”, consultabile sul sito ufficiale del collettivo www.superflex.net.

Innegabilmente le parole usate da Esche nel testo critico del progetto dei Superflex e il suo fare espressamente riferimento al “buono” parrebbero allontanare il suo pensiero dalla visione del regime estetico di Rancière. Approfondendo è però possibile riscontrare come la sua invocazione all’etica non sia animata da concezioni universalistiche (e idealistiche) ma rimanga sempre nel campo dell’individualità e del contesto vissuto dalle persone. L’eutopia di Esche non vuole essere inclusiva, ma piuttosto si pone sul terreno del desiderio individuale e della contrattazione con i desideri altrui. Inoltre, si propone come riflessione su contesti storico-geografico precisi e specifiche urgenze culturali, opponendosi a una condizione di arte (e quindi di pubblico) globale.³³³

Queste condizioni suggerirebbero di ammorbidire la lettura della Bishop ed evidenziano come l’afflato etico del curatore irlandese sia comunque bilanciato dal tentativo costante di creare condizioni collaborative non epurate del conflitto. Così, per quanto la sua posizione personale sia dichiaratamente rivolta alla sfera del sociale e al rapporto fra arte e attivismo³³⁴, l’obiettivo non è tanto cercare una riconciliazione, quanto creare un arco di possibilità più ampio e costantemente ri-negoziato, ricollegandosi alla condizione di opacità auspicata da Rancière. Sostiene infatti il curatore:

“ È importante comprendere come il termine ‘possibilità’ non implichi una condizione fissa ma sia un stato scivoloso e in evoluzione, costituito di elementi spaziali, temporali, relazionali. In altre parole, perché emerga una possibilità occorrono un sito, un momento e un gruppo di persone [...], così come una miccia - un’opera d’arte - che credo abbia nello spazio dell’arte il sito privilegiato. Anche se questa situazione fosse temporanea e solo un modo in

³³³ Cfr a questo proposito Id, “Making Art Global: A good place or a no place?” in *Making Art Global: Havana Bienal 1989*, Afterall books, Londra, 2012.

³³⁴ Cfr. Will Bradley e Charles Esche (a cura di), *Art and Social Change: a Critical reader*, Afterall Books, Londra 2007.

cui il capitalismo può fissare le sue condizioni interne, non c'è ragione per rifiutarsi di usare queste stesse condizioni a fini interrogativi."³³⁵

³³⁵ Cfr. Jelena Vesić, *About exhibitions, modest proposals and possibilities. Interview with Charles Esche*, Prelom, 2004 (https://www.academia.edu/2365903/Exhibitions_Modest_Proposals_and_Possibility)

L'auspicio è riconducibile a Rancière anche per il ruolo dell'opera come detonatore per le possibilità immaginative, che secondo il filosofo portano all'emancipazione intellettuale. Cfr. J. Rancière, "The Emancipated Spectator", in *Artforum*, marzo 2007, p. 278.

Rispetto alla triangolazione artista - opera - fruitore, Esche si ritaglia un ruolo esterno: "Il curatore [...] è responsabile per il tentativo di realizzare le possibilità che sono state create dall'opera. Si tratta, in un certo senso, di una funzione che arriva in seconda battuta ma nonostante questa necessaria al lavoro [...] Così, la curatela non ha propriamente a che fare con la collaborazione con gli artisti ma col prendere un lavoro e aggiungere il contesto e la serie di condizioni per cui possa essere fruito [*to be encountered*, letteralmente 'incontrato']" Cfr. Jesena Vesić (2004).

2.2.2. Nuovo Istituzionalismo e *performatività*

Le posizioni teoriche neo-istituzionaliste intorno al concetto di luogo (*-topia*), reale o metaforico, risultano quindi piuttosto articolate, restituendoci un rapporto sfaccettato con le pratiche artistiche interessate dalla svolta sociale; nel caso specifico della Lind e di Esche, abbiamo visto come la prima si avvicini ad una curatela le cui posizioni sono assai vicine a quelle teoriche della pratica relazionale, mentre il secondo tende ad avvicinarsi maggiormente al modello conflittuale proposto dalla teoria agonistica, per quanto non esente dal peso della morale.

Lo stesso fronte sperimentale appare ben più compatto se consideriamo le speculazioni intorno al concetto di tempo e all' impatto delle stesse sulla pratica espositiva.

Jörn Schafaff individua come numerosi artisti negli anni Novanta si siano focalizzati sulla dimensione temporale della mostra, interrogandosi “*sul momento in cui [...] inizia e quello in cui si conclude, sulla relazione temporale con le fasi che la precedono e la seguono, la sua durata e il tempo che i fruitori spendono con l'arte.*”³³⁶ L'autore legge questa tendenza come un'articolazione dell'approccio della critica istituzionale degli anni Sessanta, “comunemente orientata sulla categoria di spazio”, applicata sulla categoria tempo.

Forse sarebbe più utile mettere in relazione il fenomeno non tanto con la critica istituzionale, quanto con la sperimentazione portata avanti dalle pratiche del post-minimalismo, concettuale e arte povera, e con il loro interrogarsi su come creare nuove forme di fruizione più adatte alle questioni di processualità e dematerializzazione.³³⁷ Ovviamente stiamo parlando di uno sviluppo connaturato alle

³³⁶ Cfr. J. Schafaff, “Challenging Institutional Standard Time”, in Beatrice von Bismark et al. (a cura di), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Sternberg Press, Berlino, 2012, cit. p. 191.

³³⁷ Sul tema cfr. Irene Calderoni, “Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the end of the Sixties”, in Paul O'Neill (a cura di), *Curating subject*, Open Edition, 2007, pp. 63 - 79.

specificità del nuovo contesto: se negli anni Sessanta queste problematiche si legavano alle proprietà fisiche dei materiali utilizzati, sul finire del millennio la questione si pone in termini relazionali e in stretta relazione con l'avvento del digitale³³⁸. Comune è la condizione di “emergenza museografica”³³⁹ come reazione alla tendenza dell'arte a farsi “*meno nome e più verbo*”, per dirla con le parole dell'artista concettuale Robert Barry³⁴⁰, e quindi pratica discorsiva.

Sia la produzione artistica dei tardi anni Sessanta sia quella degli anni Novanta, infatti, sono caratterizzate da una nuova concezione di temporalità, dell'effimero, della percezione soggettiva, che portano la mostra verso una condizione di etero-cronicità, come individua Beatrice von Bismark.³⁴¹

Il concetto di eterocronicità è stato elaborato da Foucault³⁴², come quarto principio dell'eterotopia. Esso è insito nella fenomenologia temporale delle eterotopie, ossia di quei luoghi che si caratterizzano per delle condizioni d'uso differenti dall'ordinario; si tratta di luoghi reali (quindi differenti dalle utopie), la cui fruizione risponde ad esigenze socio-culturali ben determinate. Fra le eterotopie il filosofo iscrive il museo in quanto, come la biblioteca, risponde a una diversa logica temporale, di accumulazione, che gli permette di avere in sé tutti i tempi e, insieme, di starne fuori;

³³⁸ “*Ci siamo lasciati dietro il mondo delle tracce, a favore di un universo-palinesesto [...] Nell'era delle comunicazioni simultanee (satelliti, tv via cavo, fax, il World Wide Web, eccetera) le forme vengono prese in ' un tempo on-line' (interattivo, simultaneo); possono essere riattivati a comando e suscettibili di sviluppi. Per questa generazione di artisti, il tempo è semplicemente una forma spazio data, e lo spazio è il tempo reso tangibile*” Cfr N. Bourriaud, “Space-Time relations in the 1990s”, in *Traffic*, catalogo della mostra, 1996.

³³⁹ L'espressione è di Tommaso Trini (Cfr. “The Prodigal Maker's Trilogy”, in *Domus*, n. 478, Settembre 1969, p. 47). L'autore in realtà vede l'emergenza non tanto come una possibilità di sperimentazione quanto come l'inconciliabilità fra il carattere effimero di una certa produzione artistica e la rigidità dello spazio museale tradizionale.

³⁴⁰ “*La parola 'arte' sta diventando meno un nome e più un verbo [...] Il pensare non molto agli oggetti in sé quanto alle possibilità e le idee che racchiudono.*” Cfr. Id., “Interview with Patricia Norvell, 30 May 1969” in A. Alberro, P. Norvell (a cura di), *Recording Conceptual Art*, Berkley University of California Press, 2001, cit. p. 97.

³⁴¹ Cfr Ead, “Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. ‘Anti-Illusion: Procedures/Materials (1969)’”, in Beatrice von Bismark et al. (a cura di), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, cit. p. 301-318.

³⁴² Cfr. Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis ed. Milano 2005.

chiaramente, in questo caso si sta facendo riferimento al museo istituzionale e alle sue finalità conservative³⁴³.

La Von Bismark, applicando la riflessione sul *medium* mostra sperimentato nelle condizioni di emergenza museografica, evidenzia³⁴⁴ come questo tipo di esposizione “*vada oltre lo scontro con una durata limitata e della rivendicazione di trascendere il tempo [reale] da parte della conservazione, dato che la natura processuale di quanto mostrato risulta essere esattamente opposta a questa persistenza come prodotto.*”³⁴⁵

Si svilupperebbe così una nuova forma di *-cronía* (etero- e multipla), in cui l’uso del tempo non risponde alla scansione istituzionale, espressa dalla durata delle mostre e dagli orari di apertura canonici degli spazi d’arte, ma alle esigenze dell’opera stessa, allargando la cornice temporale della mostra tanto al pre-esposizione (il processo e la documentazione del *work in progress* dell’artista), alla mostra in sé (con gli eventi collaterali) quanto al post-finissage, espandendo le forme di fruizione nel catalogo. Si sta quindi trasformando “*non solo quanto mostrato, ma l’intera mostra, in una performance*” e, di conseguenza, la mostra-medium “*assume il carattere dei lavori che la costituiscono come una costellazione dinamica di tutti gli elementi coinvolti, incluse persone, cose, spazio, tempo e discorsi*”³⁴⁶.

³⁴³ A queste eteretopie le cui cronie si caratterizzano per la tendenza ad eternizzare, si oppongono quelle rispondenti a una logica di tempo “più futile, più passeggero, più precario, in relazione al costume della festa”, riconducibile alle esperienze delle fiere. Volendo portare il ragionamento nel nostro caso specifico, un’eterocronia di questo tipo è riscontrabile nei grandi eventi espositivi rispondenti a logiche di spettacolarizzazione e di marketing.

³⁴⁴ La critica, nello specifico, fa riferimento alla mostra “Anti-Illusion: Procedures/Materials” tenutasi al Whitney Museum di New York nel 1969.

³⁴⁵ Ead, *Out of Sync*, cit. p. 307.

³⁴⁶ Ivi, p. 308.

In virtù di queste caratteristiche secondo la critica tale tipologia di mostra assumerebbe la capacità di esercitare una critica istituzionale.

La categoria eterocronica caratterizza anche il format della “mostra performativa” anni Novanta - la definizione è della Bishop³⁴⁷ - caratterizzato dalla messa in discussione delle modalità espositive asettiche del *white cube* per una trasformazione in direzione laboratoriale³⁴⁸, le cui caratteristiche consistono nel:

“prolungare la durata di una mostra, sia prima dell’apertura sia dopo la chiusura; includere lavori posti in un altro luogo o comunque assenti dalla sede della mostra; cambiare allestimento nel corso della mostra; interferire con l’organizzazione della comunicazione della mostra (audio-guide, didascalie informative, visite e così via) [...] proporre altri formati di presentazione, letti attraverso la lente della mostra: una rivista [...] una notte di performance [...]. L’effettiva inclusione di altri formati all’interno della mostra - musica, riviste, cucina, giornalismo, pubblicità televisione, nuove tecnologie e, in particolare cinema - prese il posto di sistemi di rappresentazione e illustrazione” ³⁴⁹

Quelle elencate dalla critica sono in realtà vie di sperimentazione parzialmente aperte già negli anni Sessanta,³⁵⁰ il che ci porterebbe a leggere l’esperienza della mostra performativa relazionale come una seconda ondata della tendenza espositiva processuale, più che come un fenomeno indipendente nato alla fine del millennio: un ritorno alla sperimentazione sul format dopo che il “il ritorno all’ordine” delle ricerche

³⁴⁷ Cfr. Ead, “Le mostre performative” in *Inferni artificiali*, p. 212-223. Lo stesso capitolo, con poche modifiche, è stato proposto col titolo “Performative Exhibitions, the Problem of Open-Endedness”, in B. von Bismark et al. (a cura di), *Timing*, 2012.

³⁴⁸ La Bishop segnala il ripetersi del termine laboratorio nei testi critico-curatoriali all’inizio del millennio, citando Bourriaud, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Rirkkrit Tiravanika e Maria Lind. Fra le altre, riporta un’affermazione di Liam Gillick, relativamente alla sua personale alla galleria Arnolfini di Bristol, paragonata a “*un laboratorio o una situazione da workshop, dove c’è la possibilità di testare nuove combinazioni di idee, esercitare i processi relazionali e comparativo-critici*” (in Liam Gillick, *Renovation Filter: Recent Past and New Future*, cat. mostra Arnolfini, Bristol, 2000, cit. p. 16). Cfr. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, pp. 51-52.

³⁴⁹ Id, *Inferni artificiali*, cit p. 213.

³⁵⁰ La Von Bismark, nel ricostruire l’esperienza di “Anti-Illusion”, ci racconta come la curatrice Marcia Turker avesse esplicitato in catalogo una contaminazione interdisciplinare che enfatizzava la prossimità fra le arti visive, la musica, il cinema, il teatro e la danza (“*le arti plastiche hanno iniziato a condividere con le arti performative il carattere relazionale mobile*”); allo stesso modo, lavorarono sulla la creazione di momenti al di fuori della mostra canonica (la corrispondenza con il dipartimento comunicazione riporta note quali: “*Leon, per favore, nota che questi eventi non sono ‘intrattenimento’ e avremo davvero un nefasto riscontro se li pubblicizziamo come qualcosa di simile. Sono in sostanza appendici alla mostra. Marsha ha coniato l’espressione ‘pezzo dal tempo esteso’ e terremo l’intero museo aperto per queste sede così che questi ‘non eventi’ possano essere fruiti insieme alla mostra*”). Inoltre il catalogo aveva acquisito una dignità narrativa a sé stante, che includeva tutte i processi della mostra (“*concezione, produzione, presentazione, sviluppo, trasformazione e decadimento*”) grazie a un attento uso del mezzo fotografico con scatti isolati e in sequenza. Cfr. Id, *Out of Sync*, cit. n. 13, 21.

artistiche e l'egemonia di mercato degli anni Ottanta l'aveva imprigionato nel modello di "un mero showroom"³⁵¹.

Questa nuova emergenza museografica, appunto, nasceva dall'impossibilità del modello espositivo tradizionale di vestire la condizione di indeterminatezza di queste nuove ricerche³⁵², in cui, citando Bourriaud, "l'arte si fa in galleria, così come Tristan Tzara pensava che 'il pensiero si fa nella bocca'."³⁵³

Non solo l'arte si fa in galleria, ma la mostra inizia prima dell'inaugurazione. Si è già evidenziato come si fosse iniziato a sperimentare formule che prevedessero una produzione *in loco* attraverso uno scambio e una convivenza degli artisti prima dell'inaugurazione, come avviene con *No Man's Time* (Nizza, 1991) e *Traffic* (Bordeaux, 1996). L'idea, chiarisce Eric Troncy, curatore di *No Man's Time*, era quella di pensare la mostra "come un progetto artistico a priori - un esperimento, il cui risultato fosse in ogni caso incerto [...] attraverso le diverse fasi delle sue realizzazioni successive"³⁵⁴.

Ma questa sfida al tempo istituzionale è capace di avere un impatto effettivo sul format mostra? Quali sono i suoi effetti sul triangolo della comunicazione artista - opera - fruitore?

³⁵¹ Cfr. Eric Troncy, "No Man's Time", in *Flash Art International*, luglio-settembre 2008, p. 169; cit. in Bishop, *Inferni Artificiali*, p. 213.

³⁵² "Il contesto dell'esposizione non è un mero capriccio del curatore, ma semplicemente un tentativo di far corrispondere il modello della mostra con quello delle opere". Cfr. Eric Troncy, *No Man's Time*, in *Flash Art International*, luglio-settembre 2008, p. 168; cit. in Bishop, *Inferni Artificiali*, p. 216.

³⁵³ Cfr. *Estetica relazionale*, p. 42.

³⁵⁴ Cfr. Id, "Discourse on Method", in *Surface de Réparations*, FRAC Bourgogne, Dion 1994, p. 52 - citazione riportata in Bishop, *Inferni artificiali*, p. 213.

Se sul piano relazionale fra artista e opera la corrispondenza fra intenzioni e risultato è inequivocabilmente positiva³⁵⁵, sul rapporto con il fruitore, la questione si fa più ambigua.

Prendiamo in esame il caso di *No Man's Time*. In quell'occasione la mostra ha avuto un preludio di circa un mese in cui gli artisti in residenza hanno prodotto l'*humus* funzionale all'esposizione finale; un mese, come racconta il curatore, votato alla socievolezza e alla convivialità, fra cene, bevute goliardiche, dibattiti. Una restituzione di questo momento è fruibile nel catalogo (grazie al diario del curatore stesso e alla *playlist* degli artisti, con una selezione dei cinque brani preferiti) ma assai meno nella mostra: come ammette lo stesso Troncy "*mentre i protagonisti potevano essere affascinati dalla tematica affrontata [soprattutto dalle modalità opache, di indeterminatezza, non illustrativa], questa poteva risultare noiosa per parte del pubblico*"³⁵⁶. È facile immaginare quanto i visitatori potessero sentirsi frustrati davanti a quelli che dovevano apparire come i resti di una festa a cui non erano stati invitati. Per quanto nelle intenzioni del progetto ci fosse l'invito ad esperire i "*frammenti che rendevano possibile la ricostruzione della scena del crimine*"³⁵⁷, e quindi delineando per il fruitore un ruolo di ricostruzione attivo, è difficile immaginare che la visita alla mostra riuscisse a superare la sensazione di stasi del post-evento.

Chiariscono bene queste condizioni i lavori di Tiravanija, il cui momento conviviale è spesso riservato agli artisti durante l'allestimento (o al massimo all'evento dell'inaugurazione) più che a una vera partecipazione durante i tempi espositivi canonici. In *Backstage*, mostra a cura di Barbara Steiner e Stephen Shmitte-Wulffen

³⁵⁵ Salvo che gli artisti (e i curatori) coinvolti riescano ad instaurare un dialogo e non cadere in incomprensioni. Per il progetto "Interpool", a cura di Victor Misiano e Jan Åman (Färgfabriken, Stoccolma, 1996), che nasceva dagli stessi propositi, con l'intento di creare un progetto aperto fra artisti occidentali e appartenenti al blocco dell'ex europa dell'est, l'incompatibilità fra i modi di pensare l'arte fu tale da far naufragare l'esperimento (cfr. Bishop, *Inferni artificiali*, p. 216 - 220).

Per un'analisi dettagliata del progetto cfr. Čufer, Eda, Misiano (a cura di), *Interpol A Global Networking from Stockholm and Moscow*, cat. della mostra Färgfabriken, Stoccolma.

³⁵⁶ Cfr. Eric Troncy, "No Man's Time", p. 169; cit. in Bishop, *Inferni Artificiali*, p. 215.

³⁵⁷ Ibidem.

(Kunstverein di Amburgo, 1993), il suo lavoro *Untitled 1993 (flädlesuppe)* aveva funzionato effettivamente come luogo di ristoro solo nelle due settimane precedenti alla mostra, quindi a esclusivo beneficio degli operatori; il pubblico poteva fruire esclusivamente il set in cui lo scambio era avvenuto (un tavolo e le sedute, le scaffalature, gli utensili da cucina). **[FIG 09]** Una condizione frequente nei suoi lavori: per la mostra *Surface de réparations*, curata da Troncy, (FRAC Bourgogne di Dijon, 1994), il suo *Untitled 1994 (Recreational lounge)* durante l'allestimento era stato vissuto come luogo di socializzazione e piacere del tempo libero - grazie a divani, un biliardino e alla scultura-frigo di Bertrand Lavier in cui poter refrigerare birre e bevande. Ma dal momento dell'inaugurazione, nuovamente, la possibilità di fruizione si riduceva al semplice ambiente-set³⁵⁸, mancando di corrispondenza alla citazione di Wittgenstein "Non interrogarti sul significato, interrogati sull'uso" tanto cara all'artista³⁵⁹.

Se quindi la riflessione sulla socievolezza e i presupposti estetici del lavoro può trovare una compiutezza nel momento in cui ragioniamo sulla corrispondenza fra poetica dell'artista e forma dell'opera, il rapporto con il fruitore nega la coerenza dei contenuti: il format mostra riesce sì a superare il modello espositivo tradizionale per offrire all'artista condizioni comunicative più congrue alla sua ricerca, ma non riesce a intervenire sulla fruizione al di fuori del ristrettissimo circolo dell'arte. Al più, può innescare nel fruitore - e in effetti questo sarebbe un dato interessante - la consapevolezza di essere escluso da buona parte del processo e di poter vivere esclusivamente un tempo di fruizione ben distinto da quello di cui l'opera ha vissuto fino al momento dell'inaugurazione. Nulla è stato fatto perché il visitatore si senta "autorizzato" a vivere in prima persona l'esperienza, a vivere il suo tempo libero con amici (o altri visitatori) giocando a quello stesso biliardino e quindi a uscire dai tempi

³⁵⁸ In questo contesto è interessante il riutilizzo di alcune opere della collezione dell'istituzione (*Panton/Fagor* di Bertrand Lavier, appunto, la litografia *Campbell's Soup* di Warhol a decorare l'ambiente), in una brillante operazione di inversione del ready-made.

³⁵⁹ Cfr. l'intervista nel catalogo della mostra, citato in Jörn Schafaff, *Challenging Institutional Standard Time*, p. 207, n. 8.

istituzionali canonici che vedono la visita a una mostra concludersi in non più di un paio d'ore.

Sono questi i riscontri che mettono in luce una debolezza della mostra performativa relazionale o, quanto meno, una non corrispondenza con le premesse teoriche. Dominique Gonzalez-Foerster, ottimisticamente, vedeva in queste nuove condizioni di fruizione una possibilità emancipatoria del fruitore: *“Perché non c'è un tempo prefissato, è questa la domanda che spesso sorge quanto sei in una mostra. Resto? Vado via? Perché dovrei restare? Perché dovrei andarmene? Il format espositivo è meraviglioso nella capacità di porre questa domanda.”*³⁶⁰

Una libertà che vorrebbe contrastare i tempi della società dell'intrattenimento e la riscoperta di una rinnovata, consapevole soggettività³⁶¹, ma che sembra riscontrare gli stessi problemi che abbiamo visto nella lettura di Chantal Mouffe dell'opera di Gillick, ovvero l'incapacità di queste ricerche di far seguire una *pars costruens* al momento della decostruzione: all'espansione del campo delle possibilità non necessariamente segue una probabilità di azione.

Sono queste le ambiguità che minano il terreno tanto delle ricerche artistiche quanto del modello espositivo relazionale, esponendo entrambe al rischio costante di una teatralizzazione dell'esperienza, in cui le opere assolvono la funzione di dispositivi di

³⁶⁰ Cfr. Lynn Cooke, “Frameworks, with a Commentary by Dominique Gonzales- Foerster” in *Dominique Gonzales- Foerster: Chronotypes & Dioramas*, DIA Foundation, NY, 2010, p. 47-64, cit. p. 55.

Jörn Schafaff accomuna l'entusiasmo della Gonzales-Foerster all'analisi del medium installazione di Benjamin Weil: *“Il tempo che il visitatore spende in un ambiente è determinato solo dall'individuo, che non è provvisto di alcuna indicazione o richieste per un tempo specifico per una lettura accurata di un lavoro”* (Id, “Remarks on Installations and Changing time Dimensions”, *Flash Art*, n. 162, Gennaio-Febbraio 1992, p. 104). Cfr Jörn Schafaff, “Challenging Institutional standard Time”, p. 200.

³⁶¹ Una presunta libertà di tempo che ricorda la presunta libertà di movimento spaziale criticamente analizzata dalla Fraser nella sua opera *Frank and the Little Carp* (2005). Entrambe si inseriscono nelle trasformazioni delle dinamiche egemoniche istituzionali di logica neo-capitalistica.

mediazione (in caso di oggetti) o di scenari (nel caso di ambienti)³⁶², ma che raramente si risolvono in una socievolezza capace di innescare la partecipazione o la nuova responsabilità sociale tanto agognate³⁶³. Inoltre, spesso le forme aperte e processuali, infatti, finiscono per essere respingenti e non creare un reale coinvolgimento in quanto “questa mancanza di formalità tende a scoraggiare un’attenzione prolungata, sia dal punto di vista estetico che critico”³⁶⁴ o peggio, nel risolversi in una forma di non-comunicabilità, che rompe il rapporto di fiducia con l’istituzione arte (l’artista, il curatore, il museo), laddove il fruitore si senta ignorato o sbeffeggiato nella sua presunta ignoranza.

Chiarite le condizioni dell’emergenza museografica relazionale, gli elementi risolti (l’adeguamento del format alle esigenze dell’artista) e i nodi ancora da sciogliere (l’impossibilità di fruire in modo completo di queste sperimentazioni da parte del pubblico generico) rimane da chiedersi quale possa essere la posizione del curatore in questa dinamica.

A questo scopo può essere utile focalizzarsi sul diffondersi dell’aggettivo “performativo” - e del concetto di “performatività” (*performativity*) - negli scritti sulla

³⁶² Per questo tipo di opere G. Altea utilizza la definizione “ornamento relazionale”, inserendo queste esperienze in una più ampia disamina sulla persistenza e l’articolazione della categoria del “decorativo” nell’arte degli ultimi due secoli. Prendendo in esame figure quali Pardo e Gillick l’autrice sottolinea come ogni dichiarato intento critico rischi di essere spento nella ricerca di un piacere visivo che sembra aderire, più che a finalità sociali, allo spettacolo della merce.

Cfr. Ead, “Il ritorno del decorativo”, in *Il Fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano, 2012, pp. 183 - 206.

Anche François Matarasso usa il termine ornamento in relazione al ruolo svolto dall’arte nel contesto della partecipazione, in un’analisi sociologica dell’impatto reale sulle comunità di questo tipo di ricerche artistiche. Cfr. Id, *Use or ornament. The social impact of participation in the arts*, Comedia, Glos, 1997.

³⁶³ A questo proposito è celebre la provocazione di H.U.Obrist che al motto “Collaborazione è la risposta” fa seguire “Sì, ma qual è la domanda?” Cfr. Id, *Interviews*, vol. 1, p. 410.

³⁶⁴ Cfr. Hal Foster, “In Praise of Actuality”, in *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, 2015, cit. p. 133
Il critico sottolinea come questa tendenza nasca da due pregiudizi errati: che il visitatore sia in primo luogo passivo, e quindi da risvegliare, e che un lavoro espresso in una forma conclusa non sia in grado di farlo. La sua visione è chiaramente vicina alle teorie di Ranciére sul regime estetico.

curatela a partire dagli inizi degli anni Duemila³⁶⁵. Dalle pagine di *Art Monthly*³⁶⁶, Alex Farquharson, recependo le riflessioni (non particolarmente argomentate) elaborate in seno alla direzione di Maria Lind della Kunstverein di Monaco³⁶⁷, definisce “performativi” i curatori impegnati nei processi di auto-riflessione e mediazione, “*alleati degli artisti relazionali nella sfida alle convenzioni espositive e museali*”, che concepiscono il proprio lavoro come “*produzione estetica e sviluppano progetti o format pubblici che assimilano le strategie artistiche*”. La definizione rimanda quindi al motto della Lind “*learning from art and artist*”, la stessa interpretazione che probabilmente ha portato la Bishop a coniare l’espressione “mostra performativa”.

Fa poi cenno al concetto di “performativo” teorizzato dalla filosofia linguistica di John Austin³⁶⁸ e dagli studi di genere di Judith Butler³⁶⁹, portando la riflessione su un terreno più scivoloso ma indubbiamente più fecondo per la comprensione del fenomeno, ovvero la concezione dell’atto performativo come azione che ha in sé la capacità di effettuare un cambiamento sulla realtà.

Ciò a cui Farquharson dedica un breve cenno è sviluppato in quegli stessi anni da Dorothea Von Hantelmann, in un approfondimento dell’inquadramento teorico della categoria del performativo nel contesto delle arti visive.³⁷⁰

³⁶⁵ Particolarmente rappresentativo di questa tendenza, di cui forse costituisce il culmine, è il convegno “Performing che curatorial” organizzato dall’Università di Gothenburg nel 2011, nei cui atti si insiste sulla funzione mediatrice della curatela, che fa sua la metodologia artistica della post-produzione e include elementi di coreografia e orchestrazione. Cfr Maria Lind (a cura di), “Performing the curatorial. An introduction” in *Performing the curatorial. Within and Beyond Art*, Sternberg, Berlino, 2011.

³⁶⁶ Cfr. “I curate, you curate, we curate”, in *Art Monthly*, 278, Settembre 2003 e “Curator and Artist”, in *Art Monthly*, 279, Ottobre 2003 (versione online).

³⁶⁷ Katharina Schleiben, “Curating per-form. Reflections on the concept of the Performative”, 2002; consultabile nell’archivio web Kunstverein di Monaco (kunstverein-muenchen.de. - url non più attiva).

³⁶⁸ cfr J. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1955 - trad. it Come fare cose con le parole, Marietti, Genova, 1987.

³⁶⁹ Cfr. J. Butler, *Bodies than Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, Routledge, NY, 1993; Id, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, NY, 1997.

³⁷⁰ Cfr. D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, JRP | Riengier, Zurigo, 2010. Il testo è la traduzione di un testo pubblicato in lingua tedesca, *How to Do Things with Art: Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Diaphanes, Berlino, 2007.

Nel titolo è chiaramente dichiarato il debito nei confronti della teoria degli atti linguistici di John Austin.

La critica dichiara di voler prendere le distanze dalla superficialità con cui oggi si fa ricorso al termine, considerando “performativo” come semplice sinonimo di “come una performance” e quindi impiegandolo per un generico riferimento alle forme di teatralità e messa in scena. Propone quindi una riflessione che si rifà agli scritti di Austin e Judith Butler³⁷¹ e intende ristabilire una più puntuale categoria metodologica del termine come cornice interpretativa delle dinamiche con cui il format espositivo stabilisce i valori e i parametri nella quale l’azione artistica (e curatoriale) si compie e performa se stessa, questi stessi codici e la realtà³⁷².

Nella teoria del linguaggio delineata da Austin³⁷³, un atto per definirsi performativo deve originarsi dalla volontà di produrre un effetto sulla realtà³⁷⁴ e deve compiersi in un contesto le cui condizioni consentano le possibilità di azione dell’atto stesso; i casi frequentemente citati sono formule legali come “lo ti condanno” ma anche “lo prendo te come mio legittimo sposo”. Tali enunciati sono nella maggior parte dei casi pronunciati in prima persona e quindi necessitano della presenza di un soggetto-agente, che, di fatto, si assume le responsabilità per l’azione innescata: il parlante, quindi, si impegna non solo relativamente a quanto enuncia ma anche per gli effetti sulla realtà che ne conseguono³⁷⁵. L’atto, inoltre, non si verifica in un contesto di riconoscimento di verità o menzogna - come per gli enunciati descrittivi - ma risponde a una logica di azione empirica.

³⁷¹ Cfr. Ead, *Bodies than Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, Routledge, NY, 1993; Id, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, NY, 1997.

³⁷² Sempre della stessa autrice sul tema della mostra, cfr. *Notes on the Exhibition*, dOCUMENTA (13), 100 Notes - 100 Thoughts | N° 088, Hatje Cantz, 2013.

³⁷³ Nei decenni seguenti il concetto entrerà nel dibattito di altre scienze umanistiche quali teoria letteraria (Cfr. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York 1975, ed. or. 1973) e etnologia (Cfr. Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes – An Anthropological Approach to Modern Civilization*. Praeger Publishers, NY, 1972) e studi drammaturgici (Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*, Londra, 2008 , ed. or 2004).

³⁷⁴ La parola deriva dall’antico francese *parfournir*, che letteralmente significa “fornire completamente o interamente”, e ha quindi in sé l’intenzione e la volontà dell’atto. Cfr. V. Turner , *From ritual to theater: The human seriousness of play*, PAJ Publications, New York, 1982, p. 167.

³⁷⁵ Cfr. Austin, *How to Do Things with Words*, 1975 (II edizione), p. 61.

La Von Hantelmann trasla il ragionamento sul campo artistico e definisce performative quelle opere nel cui gesto autoriale è forte la volontà di azione sulle condizioni in cui l'arte si colloca, sia in termini spazio-discorsivi sia in termini relazionali con il fruitore. Non si tratterebbe quindi di definire una nuova classe di opere quanto di indicare un ulteriore livello di lettura possibile dei suoi significati e, più in generale, di interrogarsi su come *“la dimensione performativa dell'arte indichi le possibilità e i limiti dell'arte di generare la realtà e di cambiarla”*³⁷⁶. Partendo da queste premesse, allarga quindi il campo dal gesto individuale alla condizione sociale, in linea con la ricezione di Austin elaborata dalla Butler su come il potere del soggetto-agente derivi dalle condizioni sociali pre-esistenti e non risieda quindi nella semplice volontà dell'individuo.³⁷⁷ Si delinea così una condizione di performatività che non guarda al gesto del singolo artista ma a *“una concezione del suo agire non-autonoma e non-soggettivista”* e che è possibile solo entro le caratteristiche che delineano l'identità del sistema dell'arte, dello spazio del museo e, ci tiene a sottolineare la critica, del mercato. La sua forza risiederebbe quindi nella capacità di prendere in esame le *“convenzioni di produzione, presentazione e storicizzazione dell'arte”* e mostrare come queste convenzioni siano co-prodotte dagli artisti e dalle opere; motivo per cui le nuove possibilità di azione possono essere aperte solo eleggendo questo sistema segnico interdipendente a campo di indagine.

Si tratta di una visione totalizzante che è molto vicina a quella della critica istituzionale, secondo la quale non esiste un fuori-sistema, per cui ogni azione, comprese quelle decostruttrici e di rottura, non può che esistere dentro lo stesso contesto che si vuole

³⁷⁶ Von Hantelmann, *How to do Things..*, cit. p. 18.

Appare chiaro inoltre un debito all'idea di politico di Jacques Rancière. (Cfr. Id., “Ten Thesis on Politics” in *Theory & Event Journal*, John Hokins University Press, v. 5, 2001). Una vicinanza che è confermata anche dalla posizione teorica assunta dalla Von Hantelmann per la cura della mostra “I promise, it's political” (Ludwig Museum, Colonia 2002) Cfr. Id., “Showing Art Performing Politcs. On the relationship between art, performativity and politics” nel catalogo della mostra).

³⁷⁷ In questo passaggio, evidenzia l'autrice, è essenziale la teoria dei segni di Jacques Derrida (Id, “Signature Event Context”, in *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 307 - 330), secondo la quale qualsiasi uso dei segni è determinato da una condizione di iterabilità; così i parametri sociali sono reiterati (non necessariamente in modo identico, ma anche nelle differenziazioni e deviazioni) dentro e grazie alle singole azioni di ogni individuo. Cfr. Von Hantelmann, p. 21, n.10.

mettere sotto esame. Inoltre, nella sua volontà non descrittivo-assertiva, che mira a “tornare a una modalità di conoscenza ed esperienza pre-oggettiva”³⁷⁸, sembra avere molto in comune con la concezione di *criticality* della Rogoff.

Grazie alla puntualizzazione offerta dalla Von Hantelmann, la definizione di curatore performativo descritta da Farquharson si fa più articolata e la sua ricezione più interessante per la comprensione dell’esperienza neo-istituzionalista. Come abbiamo visto, un primo livello di lettura si esprime nella vicinanza al metodo di lavoro degli artisti - l’attitudine alla mediazione e alla processualità - e il suo trasporre sul format espositivo, coincidente quindi con la mostra performativa indicata dalla Bishop. Un secondo include il carattere autoriflessivo che avvicina la questione al concetto di *criticality* e alla pratica della critica istituzionale. Ciò che non è stato approfondito è, piuttosto, l’identità del soggetto-agente (austiniano) e le modalità con cui l’azione si relaziona con il contesto sociale, performandone le condizioni e indagandone i possibili cambiamenti (Butler).

Che il curatore sia a tutti gli effetti un soggetto-agente è dimostrato anche dal neologismo, nell’ultimo ventennio, del verbo “curare”, il cui valore non può essere che performativo: il curatore compie un’azione il cui risultato è effettivo solo in certe condizioni date.³⁷⁹ Ma, abbiamo visto, secondo lo stesso assioma anche l’artista è un soggetto-agente. Come si configura quindi la relazione fra curatore e artista se entrambi hanno la stessa capacità di originare un significato attraverso l’agire? Si tratta della domanda che ha alimentato la grande questione dell’autorialità del curatore negli ultimi cinquant’anni, del suo farsi creatore oltre che facilitatore, di cui le

³⁷⁸ La definizione è di H.U. Obrist, che così cita Marleu-Ponty “*un atto..come se avessimo ancora tutto da imparare*”. Cfr id., “Wily Stratagem” in Von Hantelmann, *How to Do Things*, p.5.

³⁷⁹ Questa specifica lettura della pratica curatoriale in termini linguistici si inserisce nel più ampio quadro della cosiddetta svolta discorsiva. Cfr. Paul O’Neill, “The Curatorial Turn: from practice to discourse”, in *The Biennale Reader*, p. 240-259 e Bruce W. Ferguson, “Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense”, in *Thinking about exhibitions*, p. 175-190.

accuse di eccessivo protagonismo che caratterizzano il dibattito dagli anni Novanta sono solo l'ultima evoluzione.

Come facilmente intuibile dopo la panoramica tracciata sullo sperimentalismo artistico intorno al formato espositivo, per trovare le origini del fenomeno dobbiamo tornare alla fine degli anni Sessanta, quando nasce la figura del curatore oltre il ruolo di "semplice" conservatore museale³⁸⁰, come l'emergere di termini quali *austellungmacher* o *faiseur d'exposition* testimonia.

Sono gli anni in cui la convergenza fra pratica artistica e curatoriale ha le sue prime manifestazioni³⁸¹, espresse da figure quali Lucy Lippard³⁸² e Seth Siegelaub³⁸³, che portarono all'erosione dei ruoli tradizionali in virtù di una pratica collaborativa:

*"Tutte le singole categorie del mondo dell'arte furono abbattute: l'idea di gallerista, curatore, artista-curatore, critico-scrittore, pittore-scrittore, tutte queste categorie erano diventate indistinte e meno chiare. In un certo senso, questo era parte del progetto politico degli anni Sessanta. La 'società dell'informazione' stava sorgendo e sviluppandosi e molte di queste erano davvero incerte, le persone si muovevano fra le cose e facevano molte cose differenti."*³⁸⁴

Queste condizioni rispondono a una logica auto-riflessiva che lo stesso Siegelaub definisce di "demistificazione" della produzione espositiva, *"un processo in cui [curatori e artisti] cercavano di comprendere e di acquisire consapevolezza delle proprie azioni; di rendere chiaro ciò che loro stessi e gli altri stavano facendo...occorre*

³⁸⁰ Cfr. Nathalie Heinich and Michael Pollak, "From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position", in Reesa Greenberg et al. (a cura di), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londra 1996, 231-250.

³⁸¹ Cfr. Irene Calderoni, "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the end of the Sixties", in *Curating subject*, pp. 63 - 79.

³⁸² Cfr. Cornelia Butler et al., *From Conceptualism to Feminism, Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Afterall books, Londra, 2012.

³⁸³ Cfr. A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge MA, 2003.

³⁸⁴ Seth Siegelaub intervisto da Paul O'Neill (giugno 2004), citato in P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge MA, 2013, cit. p. 19.

*affrontare la curatela consapevolmente come parte del processo espositivo, nel bene o nel male*³⁸⁵.

Negli stessi anni in cui la cura³⁸⁶ sperimentata in seno all'arte concettuale lavora in questa direzione decostruttiva, in Europa abbiamo la nascita di una mitologia opposta legata alla mistificazione del genio del curatore, incarnata dalla figura di Harald Szeemann.

Se in *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Berna, 1969) abbiamo una prima manifestazione autoriale nella volontà di trasformare la mostra in un "workshop-cum-exhibition-space"³⁸⁷, la direzione di Documenta 5 (1972) segna un'estremizzazione della posizione.

Per la prima volta dalla sua nascita, la manifestazione aveva ufficialmente un direttore o, come fu definito, "segretario generale"; prima di allora la selezione degli artisti e l'organizzazione dell'evento erano affidate a Arnold Bode e a un comitato direttivo.³⁸⁸ Nonostante il curatore svizzero non abbia agito da solo e, di fatto, il suo sia stato un lavoro sviluppato insieme a un gruppo di consulenti - come è consuetudine in manifestazioni così complesse - la storia ci ha restituito Documenta 5 come l'atto di

³⁸⁵ Ibidem

³⁸⁶ Se vogliamo essere puntuali, sviluppata non da curatori, o almeno non da persone che si definivano tali: la Lippard era una critica, Siegelau un gallerista. Intervistato da O'Neill, quest'ultimo dichiara *"Probabilmente non avrei usato la parola 'curatore' al tempo, tuttavia l'ho usata retrospettivamente di recente [...] Così posso guardarmi indietro ora e dire che probabilmente ciò che facevo era proprio curare. Non è il termine che avrei usato quando ero attivo per una semplice ragione: l'idea dominante di curatore al tempo era principalmente di qualcuno che lavorava in un museo"*. Ivi, cit. p. 135 (n. 36).

³⁸⁷ Cfr. Lucia Pesapane, "Documenta 5: Questioning Reality - Image Worlds Today, 1972. Introduction" in Florence Derieux (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Letzigraben, 2009, p. 91.

³⁸⁸ *"Tutti gli artisti partecipanti furono nominati da differenti curatori, ma scelti da una decisione collegiale e, certamente, Harry Szeemann era il moderator-in-chief. La scelta di un segretario generale era divenuta necessaria per una questione di pubbliche relazioni; i giornalisti, i politici, i responsabili delle organizzazioni dei visitatori volevano una singola persona in carica a cui rivolgere le proprie domande. Oltre questo aspetto pragmatico, lo Zeitgeist richiedeva che ciascuno si muovesse da una argomentazione in termini di strutturalismo in un contesto di individualismo"*. Ivi, p. 134-138 (cit. p. 135).

nascita dell'immagine del curatore carismatico, eroico, visionario tanto quanto l'artista.³⁸⁹ [FIG 10]

Ad alimentare la creazione del mito hanno avuto un ruolo preponderante gli scontri avvenuti tra parte degli artisti invitati alla rassegna e il curatore stesso. Gli artisti dissidenti presero posizione pubblicamente con un manifesto su *Artforum* (Giugno 1972) e alcuni di loro arrivarono a ritirare la propria partecipazione.³⁹⁰ Gli si contestava di aver imposto una visione personale e aver ridotto i loro lavori ad illustrazioni per una riflessione predeterminata, mancando di rispetto alle ricerche dei singoli; Buren lo accusava di aver creato “la mostra di una mostra come opera d'arte”, in cui i lavori sono scelti quasi fossero colori di un quadro³⁹¹, Smithson di aver inserito gli artisti in “categorie disoneste”.³⁹²

Effettivamente l'aver strutturato la sezione *Mitologie Individuali* - quella più in questione - come “uno spazio spirituale in cui un individuo pone quei segni, segnali e stimoli che per lui rappresentano il mondo”³⁹³ conferma l'individualismo creativo di cui

³⁸⁹ Dorothea Richter sostiene questa lettura analizzando la costruzione spaziale di un ritratto fotografico di Szeemann realizzato da Baltasar Burkhard nel giorno del *finissage* di Documenta 5 (8 ottobre 1972), in cui il curatore appare languidamente seduto in trono al centro dell'immagine, attorniato dagli artisti. La critica sostiene che osserva come l'immagine abbia lo stesso impianto iconografico delle pale d'altare medievali, con la divinità in posizione centrale e i santi a lato, o delle narrazioni mitologico-politiche (compreso il punto di vista ribassato riservato a noi fruitori). Una narrazione di questo tipo si distanziava dalle riproduzioni fotografiche delle edizioni passate dalle manifestazioni, in cui il ritratto fotografico eroico spettava all'artista, rappresentato al lavoro nel suo studio (genio) o in primo piano, in tutta la sua aura di rispettabilità (ruolo sociale).

Cfr. Dorothee Richter, “Artists and Curators as Authors - Competitors, Collaborators, or Team-workers”, in *OnCurating*, n.19, p. 43 - 57.

³⁹⁰ L'elenco degli artisti firmatari includeva Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. Di questi esposero comunque Haacke, LeWitt, Le Va, Rockburne e Serra.

³⁹¹ Cfr. Id., “Exhibition of an exhibition” (Febbraio 1972) in *The Biennial Reader*, pp. 210-211.

In uno scritto del 2004 l'artista riprende lo stesso tema, su cui non pare aver cambiato visione: “[le opere d'arte sono] dettagli particolari al servizio del lavoro in questione, la mostra del nostro autore-organizzatore. Allo stesso tempo -ed è qui che il problema è diventato così marcato da creare la crisi in cui ci troviamo - i ‘frammenti’ e gli altri ‘dettagli’ esposti sono, per definizione e nella maggior parte dei casi, completamente e interamente estranei al lavoro principale di cui sono partecipi, ovvero, la mostra in questione” (Id., “Where are the artists?”, ivi p. 212-213).

³⁹² “Le segregazioni culturali accadono quando un curatore limita tematicamente una mostra invece di chiedere agli artisti di segnare essi stessi i propri confini [...] Alcuni artisti si immaginano di avere questo meccanismo sotto controllo, mentre in realtà è il meccanismo a controllare loro” Cfr. Robert Smithson, catalogo di Documenta 5, cit. in Dorothee Richter, *Artists and Curators as Authors*, p. 46.

³⁹³ Szeemann cit. in Dorothee Richter, *Artists and Curators as Authors*, p. 46.

è accusato e si pone come caso emblematico dello scontro fra i due soggetti-agenti su cui ci stiamo interrogando.³⁹⁴ Se infatti un approccio demistificatore crea una cornice collaborativa che evita la gerarchizzazione fra artista e curatore, la riflessione mistificatrice aperta dal Szeemann costituisce il campo perfetto per lo scontro.

La seconda metà degli anni Settanta e tutto il corso degli Ottanta sono teatro di questa attitudine che tende a privilegiare le mostre storiche, di taglio tematico, spesso votate a una retorica di bellezza o alla sinestesia, in cui sovente i singoli lavori vengono ordinati per giustapposizione o suggestione, che per sua natura non può essere che soggettiva. Che abbiano un taglio più strettamente formalistico (Documenta 7 diretta da Rudi Fuchs, 1983), intreccino le arti visive con i *cultural studies* (*Le Magiciens de terre*, Pompidou e La Villet, Parigi 1989) o sperimentino uscendo fuori dal museo (*Chambres d'amis* di Jan Hoet, Ghent 1986), comune è la tendenza a selezionare le opere in virtù di una relazione formale, tematica o emozionale, rispondente alla voce unica del curatore. Il fatto di per sé non costituirebbe motivo di biasimo - le tre mostre citate hanno fatto la storia dell'arte del Novecento - laddove la riflessione del curatore sia qualitativamente alta o, per lo meno, intellettualmente onesta; in caso contrario, il rischio è quello di lasciare il spazio alle grandi mostre consumistiche, che poco hanno del rigore della ricerca storico-artistica o curatoriale, in cui le opere possono, paradossalmente, essere interscambiabili, tanto è il peso loro conferito, e nessuna cura è dedicata alla contestualizzazione della mostra stessa³⁹⁵.

Negli anni Novanta l'autorialità curatoriale, ormai capace di creare narrazioni mitologiche (di sé, oltre che delle ricerche artistiche) articola la propria forma in virtù del mutato contesto socio-culturale. Da una parte all'emergere delle ricerche

³⁹⁴ D'altronde, ha sottolineato Szeemann in una conferenza nel 2000: "Anche per noi curatori si trattava di un momento faticoso [...] La responsabilità non era più solo dell'artista, ma ciò che gli spettatori si trovavano di fronte durante la passeggiata era opera più che altro del curatore". Cfr. Chiara Bertola, *Curare l'arte*, Milano, 2008, cit. p. 255.

³⁹⁵ Il fenomeno del "stay home cultural tourism", secondo la definizione felicemente coniata da Patrick Murphy, cit. in Paul O'Neill, *The Culture of Curating*, p. 31.

dialogiche dell'arte relazionale (e più in generale delle pratiche socialmente impegnate) corrisponde un ritorno a quei processi di demistificazione che abbiamo visto negli anni Sessanta; dall'altra, l'egemonia mass-mediatica e dei consumi rafforza il protagonismo del curatore (che alimenta e insieme viene supportato dal fenomeno della biennializzazione) e crea quell'attenzione necessaria alla nascita di studi specifici (emergono infatti i *curatorial studies* e la disciplina della Storia delle mostre³⁹⁶) nel più generale contesto della svolta discorsiva.³⁹⁷

Questo è il contesto in cui si delinea la figura del curatore performativo³⁹⁸, che collabora con l'artista nell'interrogarsi sui mezzi di espressione più consoni alle sue ricerche ma che, al contempo, ha una sua posizione autoriale precisa e pubblicamente dichiarata, in una condizione di "supervisibilità"³⁹⁹ alimentata da una sproporzionata produzione discorsiva di interviste, convegni e talks⁴⁰⁰. Si tratta di caratterizzazioni solo in apparente contraddizione, che in realtà concorrono alla configurazione del suo ruolo: la condizione di visibilità costringe all'ufficializzazione della propria posizione e questa, a sua volta, alimenta il processo demistificatorio, in quanto, come ben

³⁹⁶ Cfr. Paul O'Neill, *Curatorial Anthologies and the Emergence of a History of Exhibitions*, in *The Culture of Curating*, p. 38-42.

³⁹⁷ Cfr. Mick Wilson, "Curatorial Moments and Discursive Turns", in O'Neill (a cura di), *Curating Subject*, p. 201-216.

³⁹⁸ Al fianco delle figure del curatore-star delle grandi manifestazioni internazionali o quella del curatore "commerciale" che si muove prevalentemente intorno al sistema delle gallerie, delle aste o delle fiere, tanto per citare differenti sfaccettature del mestiere.

³⁹⁹ La definizione è di Annie Fletcher, in intervista con Paul O'Neill (Settembre 2005). Cfr. O'Neill, *The Culture of Curating*, p. 34.

⁴⁰⁰ Scrive Michael Brenson a questo proposito, con toni forse esageratamente celebrativi ma che restituiscono la misura del fenomeno: "Dopo aver sentito i direttori delle biennali e triennali internazionali parlare l'uno con l'altro per tre giorni sulle loro speranze e preoccupazioni, mi apparve chiaro come fosse iniziata l'era del curatore. Gli organizzatori di queste mostre, così come gli altri curatori in giro per il mondo, che lavorano attraversando culture differenti e sono in grado di pensare in maniera immaginativa sulle compatibilità e i conflitti fra queste, devono essere allo stesso tempo estetologi, diplomatici, economisti, critici, storici, politici, sviluppatori di pubblico e promoter. [...] Il nuovo curatore comprende ed è in grado di articolare, l'abilità dell'arte di toccare e mobilitare le persone e incoraggia dibattiti sulla spiritualità, la creatività, l'identità e la nazione. Il carattere e il tono della sua voce, voce che accoglie o esclude, e la forma delle conversazioni che attiva sono essenziali nella trama e nella percezione dell'arte contemporanea" (Cfr. Michael Brenson, "The Curator's Moment: Trend in the Field of International Contemporary Art Exhibitions", in *Art Journal* 57, n. 4 (Inverno 1998), p. 16, cit. p. 35.

chiarisce la teoria del “complesso espositivo”⁴⁰¹, è proprio nell’invisibilità dell’intervento autoriale che l’istituzione costituisce la sua forza. Questo non ci deve portare a leggere la figura curatoriale come una posizione libera; al contrario è pienamente inserita nel contesto neo-capitalista, costantemente sottoposta alle pressioni dell’*economia della reputazione* e della *gestione della conoscenza*:

“I curatori esposti alle crescenti richieste della capitalizzazione della conoscenza si trovano a dover performare come mediatori della propria reputazione, allo scopo di territorializzare il proprio patrimonio intellettuale e competere nel terreno della sperimentazione.”⁴⁰²

Inoltre, insieme all’artista, il curatore soffre l’ingerenza di un potere politico che, accogliendo la logica della cosiddetta *economia dell’esperienza*⁴⁰³, ha feticizzato la partecipazione del pubblico agli eventi artistici, riversando in essa la responsabilità democratica che dovrebbe invece essere assunta dal governo stesso.

Proprio perché attori nel medesimo contesto, sarebbe più utile ragionare non tanto in termini di un banale antagonismo fra artista e curatore, quanto accogliere il dissolvimento dei ruoli individuali e considerarli entrambi come “produttori culturali”, soggetti-agenti della performatività dell’arte contemporanea. Come ben sintetizza Paul O’Neill, in questa nuova concezione dialogica del fare espositivo:

“Pratica artistica e pratica curatoriale convergono in una varietà di progetti che cerca di sabotare l’assioma che la produzione dell’arte, la sua ricezione e i suoi

⁴⁰¹ Cfr. T. Bennett, “The Exhibitionary Complex” in *New formations*, n. 4, Primavera, 1988, p. 73 - 102.

⁴⁰² Katya Garcia-Anton, *Slaves to the Rhythm. Performing sociability in the Exhibitionary Complex*, in *OnCurating* n.15, 2012, cit. p. 24.

⁴⁰³ “Quando noi performiamo, generiamo comunicazione e così costruiamo forme di comunità. Quando noi performiamo sviluppiamo idee e così forniamo i contenuti per un’economia basata sulla circolazione di una valuta differente: l’informazione”. Cfr. Jan Verwoert, “Exhaustion and Exuberance, Ways to Defy the Pressure to Perform”, *Dot Dot Dot* 15, 15 December 2007, catalogo del progetto realizzato presso Centre d’Art Contemporain di Ginevra per *Dot Dot Dot* magazine, New York, 2007, cit. p. 90 (citato in *Slaves of the Rhythm*, p. 29).

Per un’analisi dell’ “economia dell’esperienza” in campo culturale, cfr. James H. Gilmore and B. Joseph Pine II, *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*, Harvard Business School, Cambridge – Ma., 1999.

significati possano esistere senza un intervento, una suggestione, un'azione da parte di curatori, critici e compagni di produzione 'proattivi'."⁴⁰⁴

La produzione artistica non viene quindi più vissuta come frutto di un'autorialità individuale ma come risultato di relazioni autoriali multiple fra artista, curatore e persino fruitore, e le mostre diventano *"un medium spaziale, coproduttivo, risultante dalle varie forme di negoziazione, relazionalità, adattamento e collaborazione fra soggetti e oggetti, attraverso lo spazio e il tempo."*⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Cfr. O'Neill, *The Culture of Curating*, cit. p. 129.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

PARTE TERZA

Storia delle mostre: ipotesi per un canone della pratica neoistituzionalista

Dalle pagine di *Mousse Magazine*⁴⁰⁶, Jens Hoffmann esprime la propria perplessità davanti alla continua espansione del campo semantico alle cui attività si utilizza la dicitura “curatela”. Il critico, innanzitutto, evidenzia una certa superficialità nella facilità con cui si utilizza l’appellativo “curatore” a chiunque sia responsabile dell’assemblaggio di una serie di contenuti, di qualsiasi natura essi siano, dalla playlist di un dj-set a una nuova collezione di moda, persino i piatti di un menu gastronomico. Fatta la distinzione da questa dinamica, che indubbiamente caratterizza la comunicazione della produzione culturale del nuovo millennio⁴⁰⁷, esprime viva preoccupazione per il disinteresse, anche da parte dei curatori più sperimentali, del format espositivo⁴⁰⁸, a vantaggio di pratiche più ibride e attività para-curatoriali.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Cfr. J. Hoffmann, “A Plea for Exhibition”, *Mousse Magazine*, n. 24, Giugno 2010 (archivio web: <http://moussomagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=569>)

⁴⁰⁷ Cfr. Nicola Bourriaud, *Postproduction. Culture as Sscreenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sterneberg, NY, 2002 - trad. it *Post-production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004

⁴⁰⁸ “Personalmente mi chiedo che cosa sarebbe successo se noi curatori, negli ultimi vent’anni, ci fossimo sforzati meno di espandere e diversificare i possibili significati dell’attività curatoriale fuori dal *white cube* e più di esaminare in modo radicale cosa accade tra le quattro pareti della galleria, uno spazio a cui personalmente sono molto attaccato. Realizzare mostre è necessario, non solo per la presentazione delle opere d’arte, ma anche come modo molto particolare di restituzione del pensiero intellettuale attraverso modalità creative, visive ed esperienziali.” (Cfr. J. Hoffmann, ‘A Plea for Exhibition’)

⁴⁰⁹ Cfr. J. Hoffmann, M. Lind, “To Show or not to Show”, *Mousse Magazine*, n. 31, Novembre 2011 (archivio web: <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=759>)

Al centro dell’articolo è un confronto sull’idea di curatela come attività strettamente connessa alla logica espositiva, sostenuta da Hoffmann, e l’idea di curatela espansa della Lind; in particolare Hoffmann vede l’approccio della Lind come un abbandono del format mostra, mentre la curatrice di difende sostenendo di scegliere il format più adatto a seconda della ricerca da mediare.

La definizione di “para-curatoriale” deriva da una rielaborazione del concetto di *paratext* di Gérard Genette, con cui il critico letterario fa riferimento a tutti gli elementi complementari di un libro (introduzione, postfazione, scelte tipografiche adottate, eccetera) che concorrono alla struttura del testo, veicolandone i contenuti.⁴¹⁰ Nel campo curatoriale, inizialmente fa riferimento alle attività ausiliari alla mostra - come lecture, rassegne video, workshop - sostenute dalla svolta discorsiva della produzione artistica e curatoriale. Con il tempo diventano qualcosa di più strutturato nel campo della produzione contemporanea, quelle che vengono definite “*mostre senza arte, in cui si lavora con artisti su progetti senza che mai venga prodotta nulla che possa essere messo in mostra*”.⁴¹¹

La tensione verso la *criticalità* e la ricerca di un agire che fosse performativo hanno spinto la pratica neo-istituzionalista a fare largo uso di queste attività, trattate senza nessuna impostazione gerarchica rispetto al più tradizionale formato della mostra, ma come semplice articolazione del *medium* curatoriale.⁴¹²

Come suggerisce Paul O’Neill, dovremmo considerare l’attività curatoriale come una “costellazione”, che “*resiste alla stasi del triangolo curatore-artista-spettatore*”, e alla “*riduzione a un singolo comune denominatore*” e che non può che comprendere le cosiddette pratiche paracuratoriali, che rispondono alle contraddizioni della produzione culturale, tenendo alta l’urgenza autoriflessiva e creando un contesto discorsivo. Nel suo difendere il paracuratorio come metodologia prima che come metodo, O’Neill esprime un timore esattamente contrario a quello di Hoffmann, ovvero il ritorno a una pratica all’ “*artwork-first model of curation*”, espressione di una curatela

⁴¹⁰ Cfr. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, CUP, Cambridge, 1997.

⁴¹¹ Cfr. J. Hoffmann, “To Show or not to Show”

⁴¹² Per le riflessioni intorno a questa connotazione cfr. Vanessa Joan Müller, “Relays”; Livia Páldi, “Notes on the Paracuratorial”; Emily Pethick, “The Doge that Barked at the Elephant in the Room”, in *The Exhibitionist*, n. 4, Giugno 2011

che tende alla selezione di forme già sostenute dal mercato e a lasciare da parte la capacità auto-riflessiva.⁴¹³

Entrambi i critici, concentrandosi su fenomeni gemelli, invocano una maggiore sperimentazione del medium curatoriale, che non ceda al rischio di un ripiego conservatore in questo momento storico segnato dalla crisi economica, che potrebbe spingere l'arte a cercare una maggiore rassicurazione nelle dinamiche del mercato economico. Si tratta di un'attitudine che appartiene profondamente ai curatori neo-istituzionalisti, come i capitoli che seguono si propongono di dimostrare.

Come si è anticipato nella prima parte, la struttura di questa sezione nasce dal tentativo di tracciare un canone della pratica, secondo la concezione eterodossa del termine delineata da Jelena Vesič⁴¹⁴ e Bruce Altshuler, ed evitare così che queste attività cadano nella stessa *amnesia*⁴¹⁵ che per decenni hanno minato l'approfondimento delle collaborazioni fra artisti e direttori museali e curatori all'inizio del Novecento prima e a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, poi.

Si è scelto di curare la selezione senza guardare alla tipologia dei format espositivi, visto che, per quanto riguarda le pratiche in questione, sono gli stessi autori a non operare una distinzione gerarchica.

Volendo soffermarsi sul dato quantitativo, possiamo, semmai, evidenziare come il numero propenda a favore dei format espositivi, più che quelli prettamente discorsivi. Il dato ci dà l'occasione per puntualizzare alcune riflessioni: non solo rende evidente la

⁴¹³ Cfr. Id, "The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox", *The Exhibitionist*, n. 6, Giugno 2012, p. 66- 60, cit. p. 57

La definizione di costellazione si rifà alla concezione del sapere di Adorno, inteso come costellazione di differenti argomenti che nella dialettica, che portano in sé e nel rapporto dialettico che innescano fra loro, costituiscono la condizione per la conoscenza. Cfr. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966 - trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004

⁴¹⁴ L'utilizzo di questa espressione in questa sede di rifà a una concezione di canone aperto e continuamente di discussione. Si rimanda alla prima parte di questo testo (p. 20-23)

⁴¹⁵ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA, 1998; Paul O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse". in Judith Rugg e Michele Sedwick (a cura di), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, 2007, pp. 13 - 28

debolezza del pregiudizio che vede il Nuovo Istituzionalismo poco interessato alla mostra, ma ci invita ad allargare la prospettiva sul fenomeno della produzione paracuratoriale e leggerlo non tanto come un mezzo espressivo di questa tipologie di pratiche, ma come una tendenza trasversale della svolta discorsiva, non connaturata a una singola posizione autoriale (pensiamo al largo uso del *medium* fatto da Hans Ulrich Obrist, con le sue interviste e non solo). Senza considerare che la sua interpretazione come invenzione degli anni Novanta si costituisce ugualmente come una conseguenza della su citata amnesia, nel caso specifico delle esperienze dei “non-eventi” che abbiamo visto essere state sperimentate sin dalla fine degli anni Sessanta.

Metodologicamente, si è proceduto attraverso una prospettiva strettamente mediale, focalizzata sugli strumenti discorsivi e spaziale della curatela. Tale precisazione è resa necessaria dal fatto che la produzione curatoriale del Nuovo Istituzionalismo si presenta fortemente connotata nei contenuti, aderendo a un’attenzione per il politico e il sociale che vuole essere espressione delle politiche dell’istituzione. Questa svolta nei temi proposti, tuttavia, non è centrale ai fini della nostra analisi, in quanto, come ben sottolinea Hoffmann:

“Quando si parla d’innovazione nella realizzazione di mostre, è importante distinguere tra le innovazioni sul piano del contenuto, come l’integrazione, negli anni Novanta, dei nuovi discorsi sulle politiche delle identità e del postcolonialismo nelle premesse espositive (in molti casi questi rimpiazzarono semplicemente dibattiti più vecchi), e le innovazioni che coinvolgono la forma dell’esposizione stessa, allontanandola dalla tradizionale presentazione dentro il white cube.”⁴¹⁶

Si tratta quindi di non confondere l’innovazione con questa eterodossia narrativa che precede la pratica del curatore; una tendenza, che, inoltre, può essere considerata

⁴¹⁶ Cfr. J. Hoffmann, “A Plea for Exhibition”

eterodossa se applichiamo una prospettiva disciplinare strettamente storico-artistica, ma che, se letta nell'ottica dei *cultural studies*, può sfiorare la convenzione.

Per questo, a titolo esemplificativo, dalla redazione di questo canone sono stati esclusi progetti come *Iranian Pool* (2003) o *2052, Malmö will no Longer Be 'Swedish'* (2002-2005), entrambi curati da Charles Esche per il Rooseum di Malmö - il primo volto a sabotare gli stereotipi sociali, politico ed estetici con cui l'Occidente è solito guardare all'Iran, il secondo a stimolare la riflessione sul multiculturalismo della Regione Nordica. Il valore di queste mostre è indubbio, ma più concentrato sul piano riflessivo della speculazione, che su quello strumentale della comunicazione.

Lo stesso discorso vale per larga parte della programmazione sostenuta da Manuel Borja Vilel sia al MACBA di Barcellona (dal 2000 al 2008)⁴¹⁷ sia, successivamente, al Reina Sofia di Madrid. I progetti aprono profonde riflessioni tematiche su come creare nuove istituzionalità instaurando un rapporto più stretto con la comunità e gli attori di svolta sociale; ma, al di là dei temi, non si riscontra, salvo rari casi⁴¹⁸, una volontà di rielaborazione dei format espositivi e gran parte della discussione è portata avanti, piuttosto, nelle forme di conferenze e incontri informali.

Le pagine che seguono sono volte, piuttosto, all'individuazione di strategie di riformulazione delle categorie espositive tradizionali, sia che si tratti di progetti temporanei, dalla mostra monografica alla collettiva, o di rivitalizzazione degli archivi e reinterpretazione delle collezioni museali. Attraverso l'analisi di queste sperimentazioni - improntate, per usare le parole di Hoffmann, "alla ricerca del

⁴¹⁷ Cfr. Jorge Ribalta, "Experiments in a New Institutionalilty," in *Relational Objects, MACBA Collections 2002-2007*, Barcelona: MACBA Publications, 2010; PDF online (http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_eng.pdf)

⁴¹⁸ Si tratta comunque di sperimentazioni parziali, che non si propongono come obiettivo la messa in discussione del format. Per esempio nei momenti espositivi del progetto "Desacuerdos" (2003-2004) si è rifiutata un'unica impostazione cronologica e si è proceduto con un allestimento che evidenziasse temporalità discontinue e suggerisse itinerari espositivi multipli. Nel progetto "How do we want to be governed?" (2004), invece, grande parte delle attività sono state organizzate fuori dalle mura museali.

personale e del donchisciottesco”⁴¹⁹ - è possibile tracciare un filone curatoriale fecondo, che potrebbe proporsi come ambito di ricerca accademico nel settore museologico e museografico.

⁴¹⁹ Cfr. J. Hoffmann, “A Plea for Exhibition”

3.1. Recuperare il ruolo critico della mostra monografica indagando nuove temporalità

Come il taglio della giovane disciplina della Storia delle mostre dimostra, gli studi sui format espositivi si stanno sviluppando secondo una direttrice che individua gli snodi dei cambiamenti e delle evoluzioni quasi esclusivamente nelle mostre collettive.⁴²⁰ Secondo João Ribas⁴²¹, questa attenzione analitica sulle grandi collettive deriverebbe da una maggiore rispondenza delle stesse alle dinamiche della *economia della reputazione* che anima la pratica curatoriale contemporanea: attraverso una collettiva è più facile per un curatore portare avanti un discorso autoriale e assumere una posizione chiara e riconoscibile in temi e riflessioni specifiche.⁴²² Ne deriverebbe il forte rischio di tralasciare le potenzialità dello strumento della mostra monografica e di far cadere nell'oblio (ecco, nuovamente, l'amnesia della Staniszewski) le condizioni e gli avvenimenti con cui questo format espositivo si è distinto per possibilità critiche ed emancipatorie nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento.⁴²³

La mostra monografica appare invece oggi costretta in una veste quasi monocroma, senza che le sia concesso sviluppare discorsi più articolati della mostra biografica, la

⁴²⁰ Si pensi ai due compendi di Bruce Altshuler *Exhibition That Made Art History* (Phaidon, 2008 e 2013), o al più recente *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (a cura di J. Hoffmann, D.A.P., 2014)

⁴²¹ Cfr. Id, "Notes Towards a History of the Solo Exhibition", in *Afterall Journal*, n. 38, primavera 2015, p. 4-15

⁴²² Anche Rob Bowman registra un netto vantaggio contestuale per le mostre collettive: "*Sicuramente qualsiasi discussione sulla curatela potrebbe trovare la mostra collettiva più stimolante, con idee, stratificazioni e voci multiple. A confronto la monografica suona elementare e declamatrice, un veicolo per la voce dell'artista in prima persona singolare, non mediato da un commentario sottotesto o da un metatesto curatoriale. Il 'concerto da solista', poi, potrebbe sembrare un focus curatoriale improbabile, uno strano candidato per una lista delle più progressive metodologie curatoriali*". Cfr. Id, "The Solo Show. First Personal Singular", in *The Exhibitionist*, n.1, 2010, p. 35- 37

⁴²³ L'autore propone una ricostruzione degli eventi in cui la mostra monografica è stata "forma di resistenza critica e produttiva", a partire dalla fine del Settecento - quando il pittore Nathaniel Hone, rifiutato dalla Royal Academy of Art di Londra nel 1768, reagì organizzando una sua personale, anticipando la pratica emancipatoria dei Salons de Refusés francesi - ripercorrendo l'esperienza impressionista e postimpressionista e la nascita della collaborazione con i mercanti e i critici. Cfr. Id, "Notes Towards a History of the Solo Exhibition"

retrospettiva che mira a ricostruire l'evoluzione della ricerca dell'artista (o talvolta la sua agiografia⁴²⁴), quasi sempre sviluppata secondo criteri cronologici, o, qualora la produzione sia più vasta e il posizionamento dell'artista nella storia dell'arte lo consenta, quella su un determinato focus della ricerca, sia che si tratti di uno zoom cronologico o di un medium o una tecnica specifica.⁴²⁵

“Ci sono una serie di convenzioni tacite o implicite che sono comunemente impiegate nella produzione e ricezione [di una mostra monografica] - che potremmo chiamare ‘una grammatica’. Forse le più evidenti sono le nozioni di cronologia, nel senso di narrativa (spesso biografica), sviluppo formale o concettuale che viene spazializzato nella mostra; la connoisseurship, ovvero il fatto che queste mostre si compongono di lavori esemplificativi di un artista, che fanno riferimento o illustrano lo sviluppo di una qualche teleologia; il giudizio, nel senso che le monografiche giocano un ruolo chiave nella valutazione, con la mera conseguenza di una mostra che una funziona come un marcatore di rilevanza (incluso il ruolo del catalogo - quasi sempre agiografico); e, infine, la mediazione, per il fatto che la monografica è vista come la rappresentazione più diretta della voce dell'artista, e così apparentemente finisce per eclissare il curatore”⁴²⁶

Si tratta di un *modus operandi* che può ben rispondere, per logiche differenti, alla ricerca strettamente storico-artistica, alla pratica celebratoria e spettacolarizzata delle grandi personali dei cosiddetti maestri dell'arte o alla promozione di un artista utile a un certo suo posizionamento nel mercato, ma che sfugge alle esigenze della ricerca curatoriale più sperimentale, volta all'approfondimento dei contesti storico-culturali e

⁴²⁴ Un esempio in questo senso è offerto da Victoria Newhouse nell'analisi delle mostre monografiche realizzate su Jackson Pollock fra gli anni Cinquanta e Duemila. Cfr. Ead, “Jackson Pollock. How Installation Can Affect Modern Art, in *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, NY, 2005 p. 142 - 211

⁴²⁵ Per ulteriori riflessioni intorno alla mostra monografica cfr. R. Storr, “Show and Tell”, in Paula Marincola (ed.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia Center for Arts and Heritage, Philadelphia, 2006, pp. 14-32.

⁴²⁶ Cfr. Id, “Notes Towards a History of the Solo Exhibition”, p. 5.

allo sviluppo di eventuali narrazioni contro-egemoniche. Un approccio di questo tipo è teso a fare il punto su una pratica artistica, a cristallizzarne un risultato, piuttosto che a costruire le condizioni per un'occasione laboratoriale.

Eppure, il format monografico può rivelare grandi possibilità di sperimentazione per tutte quelle pratiche curatoriali che si incentrano sulla stretta collaborazione con l'artista.

Innanzitutto è il format che più si presta a essere elaborato su un singolo progetto, commissionato appositamente per il contesto dell'istituzione ospitante. Può quindi essere un momento di ricerca indipendente, libero dal confronto con lavori di altri artisti e, per quanto possibile, dal dovere di rispondere a tesi pregresse del curatore. In questo modo, offre le condizioni perché proprio il rapporto con il curatore sia impostato su un piano dialettico, di scambio, nella ricerca di una mediazione fra le rispettive esigenze.

In secondo luogo, è la categoria espositiva che permette, con una certa naturalezza, di concretizzare lo slogan neo-istituzionalista del "museo come luogo di produzione", essendo la perfetta occasione per sovrapporre il momento espositivo al momento della produzione del lavoro, concentrandosi sulla ricerca del singolo artista. Il caso più emblematico in questo senso è stato il progetto *Mark Lewis. The Near and Far Real. A Film in Production and Exhibition*, realizzato al Rooseum di Malmö (15 luglio - 8 giugno 2003, a cura di Isabell Dahleberg). Nel marzo del 2003 il Rooseum decise di supportare la produzione di un nuovo lavoro di Mark Lewis, *The Brass Rail*, un film girato in super 35-mm. Non si trattava solo di sostenerne le spese di realizzazione, come da prassi per una commissione istituzionale, ma di ospitarne il processo di lavoro, trasformando i propri spazi a un set cinematografico. In questo modo, oltre alla mostra canonica per il nuovo lavoro (che avrà luogo successivamente, nel gennaio 2004), il Rooseum ne crea un *prequel*, fruibile per cinque mesi, dando al proprio

pubblico la possibilità di capire cosa si muove dietro le quinte e tutti i passaggi che portano alla realizzazione del lavoro finito.⁴²⁷ **[FIG. 11]**

Tenendo fermi gli elementi grammaticali individuati da Ribas (cronologia, expertise, giudizio, mediazione) e attraverso l'analisi dei progetti selezionati, possiamo osservare come nella pratica neo-istituzionalista, quando si va a sperimentare sul format monografico⁴²⁸, gli elementi messi in discussione sono principalmente il tempo e la mediazione, come l'exkursus sulla mostra performativa ci aveva già preannunciato.

Se la mediazione con l'artista sulla rispondenza delle modalità espositive all'identità della sua ricerca costituiva una costante imprensindibile, l'elemento più interessante è rappresentato dalle prove con cui si sperimentò dilatando e restringendo i tempi delle mostre, liberando le retrospettive dalle griglie cronologiche storico-artistiche, al fine di formulare soluzioni più dinamiche e creare così nuovi terreni di confronto con i propri pubblici.

⁴²⁷ All'obiettivo di mediazione con il pubblico si associa una riflessione strettamente curatoriale che vuole richiamare metaforicamente la ricerca dell'artista nella strategia espositiva.

Così, Lewis racconta l'ispirazione da cui ha preso avvio il lavoro: *"Ho pensato per un certo periodo ai diversi effetti anamorfici nella pittura: dalle forme ombra "fuori sincro" del primo rinascimento, a riflessioni stranamente dissonanti negli specchi nei lavori di Manet e altri. Ciò che ho trovato particolarmente intrigante è il modo in cui tutte queste 'distorsioni' potrebbero essere comprese se incorporate in una sorta di senso del movimento in pittura, un modo per rappresentare differenti momenti temporali in una sola immagine e simultaneamente."* (Cfr. "The Near and Far Real. A Film in Production and Exhibition" in *There's gonna be some trouble*, cit p. 101).

Partendo da questa suggestione l'artista sviluppa il lavoro video utilizzando la tecnica cinematografica del "push and pull", stabilendo un parallelismo fra l'espedito cinematografico e l'anamorfismo di cui sopra; in questo modo, si colloca un'indagine sulla natura della rappresentazione pittorica nel campo dello spazio filmico. Lo schema proposto dai curatori è parallelo da un punto di vista metodologico: da una parte si sovrappongono due tempi differenti (produzione ed esposizione) in un unico progetto (la collaborazione con Lewis); dall'altra si indaga sulla natura della strategia espositiva usando come area di studio il campo di realizzazione del lavoro.

⁴²⁸ Non tutte le mostre vengono vissute con la necessità di trasformare il format tradizionale, come gli stessi curatori tengono a precisare: *"Uno dei format più convenzionali per presentare l'arte è stata una serie di monografiche che mostravano nuovi e vecchi lavori di artisti svedesi e non [...] Il format della monografica era usato per dare agli artisti ampia libertà per valutare nuovi modi per esporre i propri lavori, offrendo così ai [diversi] pubblici un'esperienza estensiva unica e inusuale"*. Cfr. Cfr. "Solo exhibitions" in *There's gonna be some trouble>The five year Rooseum Book. 2001-2006*, Rooseum, Malmö, 2007, cit. p. 161.

3. 1.1. Una retrospettiva lunga un anno: *EXTENSION IN TIME: SURVEY EXHIBITION WITH CHRISTINE BORLAND* (Kunstverein Monaco, aprile 2002-Luglio 2003)

“Come possiamo essere sensibili alla logica dell’arte contemporanea e evitare di lasciarci dominare dalle istituzioni? Come possiamo far coincidere questa particolare situazione istituzionale con la sorpresa, l’interrogarsi, la contemplazione, la problematizzazione di quello che chiamiamo arte contemporanea?”⁴²⁹

La retrospettiva di Christine Borland nasce da questi interrogativi, proponendo una soluzione allestitiva che, secondo la dichiarazione della Lind, seguiva la metodologia di lavoro dell’artista - in particolare la lenta processualità e la tendenza all’accumulazione attraverso cui l’artista inglese sviluppava le sue opere - e la posizione centrale del concetto di tempo nella sua ricerca (parallelismo, quest’ultimo che appare un po’ forzato, visto che il tempo dalla Borland è indagato soprattutto per il suo condurci verso l’inesorabile destino della morte). La mostra, la prima dell’artista in Germania, venne quindi sviluppata su un arco temporale molto lungo, poco più di un anno; anziché strutturarsi secondo il format tradizionale della retrospettiva, con la ricostruzione storica della sua ricerca, venne proposta come una piccola serie di esposizioni monografiche di un solo lavoro, quasi fossero le perle di una collana. In un totale di otto appuntamenti, dislocati in diversi spazi della kunstverein (più un esterno nei pressi dell’Accademia di belle arti di Monaco), si aveva così una mostra che, più che uno spazio occupava un tempo espositivo.

Nel primo appuntamento (*Station 1: The Dead Teach the Living*, 1997 - aprile/Luglio 2002) si riproponeva l’esposizione di un lavoro già realizzato per la Skulptur Projekte Münster, collocandolo in una delle stanze espositive sul retro; nel secondo (*Station 2: Small Objects that Save Lives*, 1991 - Luglio/Settembre 2002) si sviluppava con la comunità locale un lavoro originariamente studiato per l’Irish Museum of Modern Art di Dublino. Entrambi vennero accolti in un locale espositivo secondario della

⁴²⁹ Cfr. Maria Lind, “Contemporary Art and its Institutional Dilemmas” in *Oncurating*, n. 8, 2011, cit. p. 26

Kunstverein, la cui atmosfera rispondeva alle logiche immacolate del *white cube*. I due seguenti trovarono spazio in ambienti meno canonici: in *Station 3, Inside Pocket, 1996* (settembre/ottobre 2002), il lavoro - un'installazione di un cappotto dalla cui tasca spunta un'arma - era collocato in una delle vetrine dell'edificio, richiamando così il contesto in cui era stata esposta la prima volta, una vetrina del British Council di Praga; in *Station 4: shoes with. 10 mm hole, 1996* (ottobre/novembre 2002) nel guardaroba. Nuovamente per i successivi due appuntamenti (*From life, 1994*", dicembre 2002 e *Berlin Blanket, 1993*, gennaio/febbraio 2003) si tornò agli spazi espositivi canonici, per espandersi nuovamente con quelli finali, prima nell'atrio (*Hela Hot, 1999*, marzo/maggio 2003) e, infine, negli spazi pubblici cittadini (*Place where nothing has happened, 1993*, luglio 2003). **[FIG 12]**

L'occupazione degli spazi espositivi non tradizionali può essere pienamente considerata consuetudine agli inizi del millennio, per cui non si presenta come una caratteristica identificativa del progetto⁴³⁰; né la strategia espositiva risulta essere peculiare.

Il dato interessante rimane esclusivamente l'uso del tempo. Innanzitutto, la successione degli appuntamenti non rispetta il rigore dell'analisi storico-artistica che ci si aspetterebbe da una retrospettiva. Si inizia dal 1997, anno del progetto sviluppato a Monaco, probabilmente per stabilire dall'inizio una connessione con il pubblico locale; ma poi si torna indietro al 1991, per balzare al 1994, tornare indietro al 1994, andare al più recente 1999 e infine tornare al 1993. Se ne deduce che la scelta curatoriale volesse sfuggire a una logica accademica di evoluzione della ricerca per abbracciare piuttosto un percorso (se vogliamo schizofrenico) fatto di suggestioni.

⁴³⁰ Semmai può essere utile ricordare che l'utilizzo di piccole porzioni di spazi teoricamente non deputati all'esposizione permette di utilizzare quelli ufficiali, contemporaneamente, per altri progetti, funzionalità logistica da non sottovalutare.

Inoltre, il film *From life*, che nel testo critico⁴³¹ occupa la centralità della narrazione - scelto come metafora della costruzione della mostra stessa per il suo rivelarsi a ritmo particolarmente lento, con una densità che nega una fruizione veloce - occupa un posto centrale anche nel crono-programma espositivo, costituendo un interessante parallelismo fra il mezzo critico-discorsivo e quello della scrittura visuale e, probabilmente, viene collocato in quella posizione per tenere alta l'attenzione del pubblico su un periodo così prolungato.

Perché appare chiaro come tale sperimentazione si ponga come obiettivo non tanto una speculazione sulla logica consumistica che minaccia le istituzioni, ma il tentativo di instaurare un nuovo rapporto con il pubblico. Invitato a tornare più volte, dovrebbe familiarizzare con l'istituzione, *in primis*, ed entrare con tempi ponderati nelle sfaccettature della ricerca dell'artista, gustandone le opere come piccoli bocconi prelibati. Un entusiasmo decisamente ottimista: prendendo in prestito le parole con cui il critico Hilton Kramer infilzò la, ben più importante, mostra monografica di Richard Tuttle curata da Marcia Tutler per il Whitney Museum of American Art (1975): *“Quanti aficionados, mi chiedo, pagheranno coscienziosamente i tre ingressi per gustare [quelli che sono] di fatto tre subappalti di questa farsa?”*⁴³²

È la stessa Lind ad ammettere il fallimento a distanza di poco meno di dieci anni:

“Come si può immaginare, un format come questo richiede differenti strategie comunicative, con preparazioni, speciali comunicazioni postali, etc per ogni appuntamento. In questo credo di aver fallito. Non abbiamo pensato alle

⁴³¹ Cfr. M. Lind, “Extension in Time: Survey Exhibition with Christine Borland at the Kunstverein München, April 2002 - July 2003”, in *Selected Maria Lind Writings*, pp. 225 - 233

⁴³² Id, “Tuttle’s Art on Display at Whitney” in *New York Times*, 12 settembre 1975, cit in J.C.S. Markopoulos, “The Accidental Exhibition”, in *Journal of Curatorial Studies*, v. 1, n.1, 2012, p. 11
In quel caso l’allestimento subiva variazioni e modifiche dei lavori esposti con cadenza bisettimanali (Cfr. M.Tucker, *Richard Tuttle*, cat. della mostra, 1975). L’episodio ci conferma due cose: che le sperimentazioni del Nuovo Istituzionalismo non costituiscono una novità assoluta e che ciò che non è convenzionale è sovente oggetto di attacchi, anche quando sviluppato in un contesto istituzionale.

implicazioni del nuovo format in relazione ai visitatori. Ciò nonostante, penso che fosse importante rompere con alcune abitudini del lavoro istituzionale”⁴³³

⁴³³ Cfr. Ead, “Contemporary Art and its Institutional Dilemmas”, cit. p. 28

3.1.2. La retrospettiva-evento: 53-HOUR JOHN CAGE WEEKEND (Rooseum Malmö, 25-27 aprile 2003)

La mostra, a cura di Lennart Alves, fa parte del più ampio programma “Rooseum Universal Studios”, nato dalla volontà di indagare le possibilità offerte dalle ricerche transdisciplinari performative - in cui convergono arti visive, cinema e suono - e fare dello spazio un luogo di produzione oltre che sede per eventi, così da creare una partecipazione più attiva. La scelta di questa attitudine comportò, ovviamente, la necessità di una maggiore flessibilità negli orari di apertura dell’istituzione, in base ai singoli progetti.

53-Hours, nello specifico, è stato sviluppato in un fine settimana (tecnicamente in 53 ore, da qui il titolo) e vuole essere un tributo a John Cage e alle sue teorie. Vennero organizzate performance dei suoi testi, la Malmö University Symphony Orchestra eseguì alcuni suoi pezzi, vennero proiettati suoi lavori video; intorno a queste riproposizioni della sua ricerca, si organizzarono concerti di musicisti che ne richiamavano l’eredità, video-proiezioni e seminari di analisi del suo lavoro o di approfondimento di tematiche correlate alla sua biografia, come il Buddismo Zen e la micologia (era un esperto di funghi). **[FIG 13]**

Siamo davanti a un progetto ibrido, in cui convogliamo documentazione video-fotografica di performance, esecuzioni musicali nuove - riproposte come da spartito, reinterpretate e arricchite di nuove prove - e attività discorsive paracuratoriali, ognuna con un apporto specifico e senza costruzioni gerarchiche. Il tutto, viene definito dai curatori e dall’istituzione proponente, come una “mostra”: si tratta quindi di una retrospettiva, dove la non-canonicità strutturale risponde all’eterodossia dell’artista indagato.

Il fatto stesso di dedicare un’esposizione di carattere visuale a una figura che nasce nel campo musicale, ma che viene riconosciuta come padre per esperienze quali

fluxus e *sound art*, segna la volontà di non ridurre la sua ricerca a una sola disciplina, ma di dare la giusta valorizzazione agli aspetti legati alla rappresentazione, di *mise en scène*, dei lavori di Cage.

L'operazione non può che sollevare alcune questioni di metodo sulle strategie curatoriali da porre in atto. Nel momento in cui si mettono in mostra i video delle esecuzioni musicali, stiamo proponendo un allargamento del loro statuto di concerto a uno ibrido, avvicinabile a quello, più ampio e senza una connotazione disciplinare specifica, di performance. La volontà di proporre non solo la dimensione sonora del lavoro ma anche la corporeità dell'azione dell'artista durante l'esecuzione - in video quella di Cage, dal vivo quella dei musicisti che ne ripropongono le partiture - richiede quindi alla logica curatoriale una propensione verso il medium performativo. Aniché limitare la presentazione delle esecuzioni di Cage alla forma documentaria - quella tradizionale quando si tratta di performance - proposero una serie di ricostruzioni che da una parte, riportano la questione alla cornice strettamente concertistica, dall'altra aprono a una forma embrionale del fenomeno del *reenactment* delle performance, in forma più o meno fedele, che proprio in quegli anni stava acquistando una autonomia espositiva. Attraverso queste forme di riproposizione ibride, che riattualizzano l'opera attraverso un nuovo interprete, un nuovo contesto di fruizione e, ovviamente, un nuovo pubblico, si portava nel campo artistico ciò che era ormai consuetudine in altri settori disciplinari, con le cover musicali e i remake cinematografici.⁴³⁴

⁴³⁴ L'anno precedente a *53-hours* si era avvicinata a questa riflessione la curatrice Iwona Blazwick, con il progetto *A short history of performance* (Whitechapel Gallery, Londra 2002). Pochi anni dopo anche gli artisti iniziarono a sperimentare in questa direzione, come dimostrano *Seven easy pieces* di Marina Abramović (Guggenheim museum di New York, 2005) e le prove digitali del 0100101110101101.org con *Synthetic Performances* (2007-2008).

Su una lettura, abbastanza caustica, del fenomeno del *reenactment* delle performance come modalità per "resuscitare i musei", cfr. Hal Foster, "In praise of actuality" in *Bad News Days*, pp. 127 - 140

Risulta tangente a questa tendenza, lo sviluppo del fenomeno dei remake delle installazioni e delle mostre.

Cfr. Reesa Greenberg, "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web", in *Tate Papers*, n. 12 (rivista on-line)

Potremmo parlare di *53-Hours* come di una retrospettiva in forma di evento, la cui identità si trova quindi in bilico fra l'intrattenimento e l'approfondimento seminariale, in cui i molteplici canali espressivi della ricerca di Cage vengono compressi temporalmente e al contempo dischiusi su diversi spazi dell'istituzione, in appuntamenti che si accavallavano. Per questa sovrapposizione - oltre al fatto che, sembra banale ricordarlo, difficilmente una persona può conservare forze a capacità di attenzione per partecipare all'intera maratona - l'istituzione perde il controllo sui tempi e le modalità di fruizione del progetto. Nonostante questa consapevolezza, che doveva esser chiara anche agli stessi organizzatori, appare però chiara la volontà di lanciare una sfida alla resistenza, secondo una citazione cara allo stesso Cage - riportata nel catalogo della programmazione istituzionale: *"Nel pensiero zen si dice: se qualcosa ti annoia dopo due minuti, provala per quattro. Se ancora ti annoia prova per otto, sedici, trentadue, e poi ancora. Potresti probabilmente scoprire che non è noiosa [ma interessante]"*⁴³⁵.

Si affronta la questione della temporalità tradizionale della mostra simile a quella proposta dalla monografica di Christine Borland al kunstverein di Monaco. Se guardiamo a questi progetti considerando l'esperienza del fruitore, è possibile rilevare delle debolezze, inevitabile, dal momento che entrambe costituiscono una vera e propria sfida alle convenzioni di visita: a Monaco ci si è scontrati con il calo dell'attenzione su un periodo prolungato, a Malmö sul calo dell'attenzione in un'esperienza troppo densa e magari estenuante. Ma se ci concentriamo sui metodi espositivi i due progetti costituiscono degli esempi più che felici, per la capacità con cui dimostrano le possibilità del format espositivo monografico al di là dell'impiego

⁴³⁵ Cfr. "53-hour john cage weekend" in *There's gonna be some trouble>The five year Rooseum Book. 2001-2006*, Rooseum, Malmö, 2007, p. 96-97.

A distanza di poco più di dieci anni dal progetto, l'unica traccia reperibile nei motori di ricerca web è un video sul canale di youtube di Andreas Kurtsson, uno degli artisti partecipanti alle performance parallele (<https://www.youtube.com/watch?v=FMbbzpzIR78>, nel novembre 2015, solo 27 visualizzazioni). Nessuna recensione, nessun dibattito sui blog. Sorge spontaneo dedurre che il progetto, nonostante e forse proprio a causa del carattere sperimentale, non è riuscito a suscitare una grande attenzione.

tradizionale, costituendo un importante momento di sperimentazione non solo per l'istituzione ma anche per gli artisti, laddove coinvolti.

1.3. La retrospettiva laboratoriale: *DISPOSITIV WORKSHOP 6. RIKRIT TIRAVANIJA* (Kunstverein Monaco, Ottobre 2004)⁴³⁶

Progettare una retrospettiva di una ricerca relazionale rappresenta una sfida per un curatore: abbiamo già visto come la soluzione canonica dell'esposizione della documentazione video-fotografica sia assolutamente limitante nella restituzione delle situazioni create dall'artista, non solo in termini qualitativi ma talvolta anche quantitativi, se l'artista non si è preoccupato (o si è del tutto opposto) al documentare l'azione.⁴³⁷ Tiravanija ricade esattamente in queste condizioni: incurante di registrare quanto orchestra, dichiara di non interessarsi alla documentazione fotografica dei suoi lavori perché l'immagine non è rispondente al lavoro in sé e il suo auspicio è, piuttosto, che il ricordo delle sue performance venga perpetuato nella mente (e nei racconti) delle persone che l'hanno vissuta.

Il progetto al Kunstverein lavorava proprio sul compromesso fra due posizioni antitetiche: quella (rigida, almeno nella teoria) dell'artista determinato a non cedere alle pressioni del mercato, che necessita la circolazione degli oggetti, e quella del curatore interessato a creare momenti espositivi per il proprio pubblico anche per le ricerche che non corrispondono ai canoni tradizionali.

Maria Lind ha posto al centro del progetto l'opera *Untitled, 1994* (presentata alla Galerie Schipper & Krome di Colonia), una situazione ambientata in un bar in cui un monitor trasmette il film di Michael Fassbender *Angst essen Seele auf* (1973) ed è possibile consumare bevande. La mostra consisteva nel processo di ricostruzione di questo scenario da parte dello stesso Tiravanija e di un gruppo di studenti provenienti da diverse città, curatori e altri intellettuali e, ovviamente, dall'esperienza che si

⁴³⁶ Il progetto è l'ultimo appuntamento del programma *Dispositiv Workshop*, aperto dal Kunstverein nel 2003, in cui si richiedeva agli artisti invitati (oltre al Tiravanija, Oda Projesi, Annika Eriksson, Katya Sander e Ruth Kaasserer) di realizzare lavori con parte della comunità locale. Questo è stato però l'unico appuntamento ad assumere la veste retrospettiva.

⁴³⁷ Cfr. Intervista all'artista a cura di Felicia Herrschaft (<http://www.fehe.org/index.php?id=659>)

andava a creare in questo processo. Così durante i lavori di carpenteria si mangiava e si beveva (la Lind sottolinea come la condivisione gastronomica rispondesse innanzitutto alle necessità fisiologiche - ed economiche - prima che alle logiche estetico-speculative⁴³⁸) e si conversava, grazie ai contributi di curatori che avevano già lavorato con l'artista e ne conoscevano il lavoro, o esperti in altri settori (come il regista e storico del cinema Robert Fisher, invitato per parlare del film di Fassbender). L'intento non era tanto riflettere sul lavoro di Tiravanija in sé, quanto "*ragionare su come fosse possibile attivarlo nuovamente*"⁴³⁹.

In questo modo si creava il campo per ragionare su due obiettivi istituzionali. Il primo, più strettamente curatoriale, è l'indagine sulla reiterazione delle mostre performative ai fini di una loro storicizzazione, senza venir meno al carattere immanente e al rifiuto per ogni forma stabile e precostituita che costituiscono l'identità caratterizzante certe tipologie di lavori. Il secondo, riguardava il rapporto con il pubblico che, abbiamo visto nel capitolo precedente, rappresenta uno dei nodi irrisolti delle performance relazionali. In questo caso, la curatrice risolve la questione coinvolgendo il pubblico nella sensibilità relazionale propria di *Untitled*, e così offrire la possibilità di una comprensione più approfondita, attraverso l'esperienza, di quali fossero le riflessioni alla base; Maria Lind sta permettendo al gruppo del workshop di vivere quel momento che solitamente, nei lavori dell'artista è riservato agli addetti ai lavori. La scelta accoglie quindi una logica inclusiva, seppur circoscritta a un gruppo selezionato e privilegiato (studenti di accademie e scuole d'arte) e non può rappresentare, per questioni prettamente pratiche, una soluzione su scala più ampia. Ha comunque il merito di centrare il nodo della riflessione (l'impossibilità di rispondere all'obiettivo con una mostra retrospettiva di stampo tradizionale) e di porsi come esempio, isolato ma

⁴³⁸ "*Il cucinare fa parte del lavoro di Rikrit ma la decisione di cucinare durante il workshop non era motivata da questo ma più da questo: dovevamo mangiare qualcosa quando eravamo insieme, non avevamo un grande budget ed era anche carino farlo insieme alla kunstverein*". Cfr. *Ibidem*

⁴³⁹ *Ibidem*

felice, perché responsabilmente calibrato sulla consapevolezza dei limiti del proprio operare.

Infine, è necessario riflettere sul riconoscimento del valore dell'operazione da parte dell'artista stesso. Va infatti constatato che l'esperienza non è riportata in nessuna delle pagine ufficiali delle gallerie⁴⁴⁰ che rappresentano l'artista, né come mostra monografica (categoria nella quale potrebbe tranquillamente essere iscritta) né sotto altre voci. Possiamo trarne alcune riflessioni: la prima è che l'artista non abbia ritenuto che il format rispondesse alle sue esigenze espositive (d'altronde, non lo replicò in altre occasioni), fatto che evidenzerebbe come operazioni di questo tipo si aprano a esiti molteplici e, laddove riescano a far avanzare le riflessioni in una direzione, come quella del rapporto con il pubblico, non si esclude che possano avere risultati limitati, o quasi nulli, su altri fronti.

La seconda riguarda il ruolo assegnato a queste pratiche nelle strategie comunicative del sistema dell'arte, o quanto meno del suo aspetto più strettamente commerciale: l'artista e/o i suoi galleristi non hanno evidentemente ritenuto che l'esperienza fosse un momento cruciale tale da meritare la selezione nell'elenco ufficiale delle mostre personali.

Al di là di queste riflessioni, l'esclusione del progetto dalle biografie ufficiali è una conferma del fatto che *Dispositive workshop* indubbiamente sfugge alle categorizzazioni comunemente adottate. Il rischio che ne deriva è che progetti non incasellabili nella struttura delle tipologie di mostre precostituita fatichino a uscire fuori dai confini delle riflessioni metodologiche che li animano o, peggio, finiscano dimenticati, citati di sfuggita in qualche intervista e mai indagati nelle proprie potenzialità in prospettiva storica.

⁴⁴⁰ Si fa riferimento alle gallerie Pilar Corrias (<http://www.pilarcorrias.com/artists/rirkrit-tiravanija/>); West Den Hag (http://westdenhaag.nl/artists/Rirkrit_Tiravanija/3/); Lyla Gallery (<http://lylagallery.com/artist/rirkrit-tiravanija/>)

3.2. La mostra collettiva verso la multitud

Gli anni Novanta vedono svilupparsi una crescente insofferenza alle modalità tradizionali di progettazione della mostra collettiva, spesso piegata alla logica della grande esposizione tematica in cui i singoli lavori, più che mostrare la ricerca dell'autore, rischiano di diventare illustrazione della tesi curatoriale, tassello di un mosaico più ampio e non sempre rispettoso della riflessione critica dei singoli partecipanti. La condizione di stagnazione, inoltre, rischiava spesso di aggravarsi per la pavidità delle tesi supportate dai curatori, che, probabilmente schiacciati dai ritmi frenetici dell'industria culturale, sembravano non riuscire a farsi carico e a dar voce alle energie che animavano le ricerche degli artisti.

La pratica neoistituzionalista si muove proprio a partire da questo disagio⁴⁴¹ e aspira alla creazione di progetti espositivi che riflettano nella propria struttura i temi affrontati, in una formula che la Lind definisce "critica istituzionale costruttiva"⁴⁴².

La tendenza è particolarmente esemplificata in *What if: Art on the Verge of Architecture and Design* (a cura di Maria Lind, presso il Moderna Museet di Stoccolma, maggio - settembre 2000), in cui l'istituzione si proponeva di "creare un contesto in cui il format allestitivo fosse incardinato nelle logiche stesse dell'arte, stabilendo un parallelo, o preferibilmente una condizione riflessiva fra come si sviluppa il progetto, si espone e si allestisce l'arte e ciò che si sviluppa, si espone, si allestisce"⁴⁴³. L'obiettivo venne sviluppato con fermezza e l'ambiente espositivo

⁴⁴¹ "Stavo cercando di vedere il tema della mostra come parallelo a quello del metodo usato dagli artisti, al modo in cui i pezzi funzionano, piuttosto che al tradizionale tema o soggetto. Facendo questo, speravo di essere in grado di ragionare su questioni importanti senza utilizzare le opere d'arte come illustrazioni delle stesse. Le opere dovrebbero invece 'performare'; dovrebbero 'fare' piuttosto che 'raffigurare'" Cfr. Maria Lind, "Stopping my process: a statement", in *Stopping the process. Contemporary views on art and exhibitions*, 1998, pp. 231 - 240

⁴⁴² Cfr. Lind, "Exchange & Transform (Arbeitstitel), Notes Along the Way", in *Maria Lind Selected Writings*, p. 366

⁴⁴³ Cfr. Lind, "What if: Art on the Verge of Architecture and Design", in *Maria Lind Selected Writings*, pp. 375 - 409, cit p.392

orchestrato da Liam Gillick rifletteva la dissoluzione delle discipline dell'arte, dell'architettura e del design in un ambiente aperto e multiprospettico, privo di percorsi di visita predefiniti e di didascalie che assegnassero opere e artisti a una categoria ben delineata.⁴⁴⁴ **[FIG. 14]**

Al di là dell'assioma base di aderenza fra contenuto e contenitore e di una libertà nel percorso di visita, non troviamo in *What if* una pratica che sovverte il format della espositivo: abbiamo una tesi ben delineata, sviluppata e supportata da un gruppo di lavoro transdisciplinare, mediata spazialmente dal "filtro" Gillick, ma la logica della mostra collettiva come coralità di opere d'arte realizzate da diversi artisti rimane la struttura alla base del progetto.

Possiamo osservare una condizione simile nella programmazione del Rooseum, dove *"la mostra collettiva venne usata come un format di discussione, in cui le domande erano sollevate e i focus sviluppati all'interno [delle dinamiche] dell'organizzazione sociale e delle loro conseguenze."*⁴⁴⁵

Da *Vi- International Communities* (2001) a *Creeping Revolution 2* (2003), da *Normalization* (2005) a *Saltuna - the Baltic Sea Experiment* (2005)⁴⁴⁶, le tematiche proposte rispondevano a questo proposito, il dialogo era sviluppato attraverso le differenze proprie delle opere selezionate, il format rispondeva a una logica di dinamismo, ma la categoria di riferimento era comunque quella tradizionale.

⁴⁴⁴ In questo caso specifico la situazione si poneva in termini di ambiguità, perché rischiava di assumere mimeticamente le stesse condizioni di piacevolezza estetica e spettacolarizzazione su cui la mostra si interrogava; d'altra parte, la condizione di discussione interna ricade perfettamente nella metodologia della *criticality* abbracciata da questa pratica curatoriale.

In questo caso specifico, la curatrice rivendica il diritto della critica di accogliere la seduzione della narrazione e l'empatia del decorativo nei suoi strumenti, senza che le strategie concettuali vengano messe in discussione (Ivi, p. 407)

⁴⁴⁵ "Group Exhibition", in *There's gonna be some troubles..*", cit. p. 105

⁴⁴⁶ Per una documentazione delle mostre, cfr. ivi, pp. 105 - 159

Nella programmazione, la cui qualità comunque non è qui in discussione, fa eccezione un progetto, *Baltic Babel* (settembre - novembre 2002), che per il suo carattere eterodosso è diventata, meritatamente, la mostra più citata dell'istituzione di Malmö.

Descritta come una mostra collettiva su ampia scala sull'arte e il nuovo assetto sociale del Baltico, si struttura come un mosaico di nove realtà indipendenti di varia natura, provenienti da diverse città della regione dell'Öresund (Copenaghen, Stoccolma, Helsinki, Tallinn, Riga, Vilnius, San Pietroburgo e Varsavia), che portavano avanti la propria attività di ricerca artistica e produzione culturale in uno spirito di rinnovamento politico e sociale, interrogandosi sulla propria condizione, la relazione con il contesto locale in cui operavano, la propria posizione e, in un'ottica più ampia, le dinamiche del mondo globalizzato. L'obiettivo era quindi creare una mostra collettiva delle diverse produzioni che in quel momento storico animavano il territorio in oggetto e, attraverso la creazione di questo network, tentare un'analisi delle politiche culturali territoriali: non quindi una mostra collettiva di opere prodotte da artisti, ma di spazi gestiti da attivisti culturali.

Il gruppo selezionato⁴⁴⁷ era estremamente eterogeneo e includeva *artist-run-space*, festival cinematografici indipendenti, gruppi di analisi urbanistica e agenzie di ricerca di varia natura. Ciascuno aveva a disposizione uno spazio architettonico in cui poter portare avanti e presentare la propria attività, col risultato che la “babele” risultò composta di rassegne video, mercatini dedicati alla musica indie, un bar, una rivista “su supporto architettonico” (la parete del museo), e, ovviamente, mostre e performance.

“Il mix di di organizzazioni includerà vari modelli di pratica. Avranno tutte radici nelle arti visive, nel suo senso più ampio del termine, e porteranno l'energia della differenza e del dialogo nel complesso di una mostra. [...] L'antica torre di

⁴⁴⁷ Questa la lista dei partecipanti: AVANTO - Helsinki Meida Festival, Copenhagen Free Univeristy, Factory of Found Clothes, Goksal Gallery Foundation, INVOLVED, make it happen, Primitive/art bureau OPEN, Uglycute, Valie Export Society.

Babele venne costruita per raggiungere il cielo e fu il risultato di un'apparente sciagura delle diversità linguistiche dell'uomo. Questa Baltic Babel è piuttosto una proposta orizzontale. È un modo per celebrare le differenze nel cercare di raggiungere un ulteriore livello di comprensione gli uni degli altri - l'ambizione non è di raggiungere il cielo ma piuttosto di incontrarci"⁴⁴⁸

Il format riprendeva l'esperienza della sezione *Project1:Pause* della 4a edizione della Biennale di Gwangju (2002)⁴⁴⁹, curata dallo stesso Esche insieme a Hou Hanrou, in cui erano state invitate venticinque realtà indipendenti fra collettivi e artist-run-space, con la possibilità di curare la propria partecipazione all'evento. Attraverso la collaborazione con un gruppo di architetti, lo spazio era stato frazionato in strutture simili a dei padiglioni, assumendo l'aspetto di una caotica città temporanea, dove ogni elemento costituiva un nucleo a sé stante, in una conformazione che, se vogliamo, ricorda quella standard delle grandi Esposizioni Universali. **[FIG. 15]**

Attraverso questa cessione di autorialità curatoriale - espressa anche nell'anarchia spaziale - la mostra, da rassegna quale ci si aspetta da un progetto come quello di una Biennale, diventava una sorta di laboratorio, un network di esperienze globali riunite in un unico spazio, per confrontarsi e promuovere le proprie attività, ciascuno padrone della formalizzazione del proprio ambiente.

Baltic Babel si costituisce come una trasposizione del medesimo format in un contesto museale e, in questo passaggio, il Rooseum ufficializza la propria volontà di proporsi come luogo di snodo per le dinamiche culturali dell'intera area del mar Baltico, al di là dell'esperienza temporalmente circoscritta del progetto.

⁴⁴⁸ C. Esche, "Baltic Babel", in *There's gonna be some troubles...*, cit. p. 127

⁴⁴⁹ Cfr. Hou Hanru, "Event City and Pandora's Box: Curatorial Notes on the 2002 Gwangju Biennale" in *Yishu* 1, no. 2, Giugno 2002, p. 91; Jonathan Napack "Alternative Visions," in *Art in America*, 90, n. 11, Novembre 2002, p. 94.

Ma che tipo di rapporto si viene a creare con le realtà coinvolte? Quali riflessioni e quali conclusioni si possono trarre dall'ospitalità istituzionale agli attivismi indipendenti?

Rebecca Gordon Nesbitt⁴⁵⁰ ritiene che progetti di questo tipo abbiano un carattere di forte ambiguità e rischino di essere totalmente sbilanciati a favore dell'istituzione, "colpevole" di assorbire le energie⁴⁵¹ delle piccole realtà al pari di una multinazionale, nascondendo, con la retorica dell'ospitalità e della valorizzazione, un'azione di patronato e di marketing:

"Uno dei più grandi rischi del commercio globale è l'impatto che questo può avere sulle comunità locali. Le grandi società di comunicazione comprano in blocco le piccole emittenti televisive locali, con il risultato di controllare la programmazione lanciando prodotti grossolani, mentre i fast food cercano di rimpiazzare la cucina locale ampliandosi, così che i ristoranti locali cercano di imitare il cibo importato per raggiungerne la popolarità. Perciò, quando un'istituzione artistica inizia a comportarsi in questo modo, dobbiamo essere vigili, affinché la cultura locale e i fondi per le piccole iniziative non vengano meno" ⁴⁵²

Nell'esprimere la sua preoccupazione, include, oltre alle esperienze di *Baltic Babel* e *Gwangju* (per le quali si dimostra più benevola), quelle di *Live-Life*, a cura di H. U. Obrist (Musée d'Art Moderne de la Ville, Parigi 1996), *Democracy*, mostra di fine anno del Royal College di Londra, supervisionata da Matthew Higgs (2000) e *Century City* (Tate Modern, 2001).

In realtà queste ultime si differenziano da quelle di Esche per un principio sostanziale: si tratta di mostre che raccolgono sì le testimonianze e l'eredità degli spazi

⁴⁵⁰ Cfr. Ead, "Harnessing the means of production", in *New Institutionalism. Vesrksted #1*, pp. 59 - 87.

⁴⁵¹ "Se le istituzioni non si rinnovano, diventano secche e si sgretolano. Le istituzioni necessitano sempre di carne fresca", Dave Burrows, "Carrer Opportunities, the ones that never knock", in *Variant*, v.2, n. 5, Primavera 1998, pp. 20-22; cit. *ivi*, p. 72

⁴⁵² *Ivi*, cit. p. 61

indipendenti ma filtrandole attraverso lo strumento della curatela, non lasciando agli indipendenti alcun spazio di costruzione dell'identità personale attraverso la narrazione; in questo senso, non differiscono dal metodo di lavoro della mostra tematica.

Nel momento in cui agli spazi invitati viene lasciata la libertà dell'autodeterminazione, il rapporto si riequilibra: da una parte l'istituzione, rendendo manifesto il suo potere, legittima ulteriormente il suo ruolo sul territorio, dall'altra permette alle piccole realtà di sfruttare la sua autorevolezza per aprire nuovi canali di comunicazione. La dinamica è consapevolmente spiegata da Jacob Jakobsen, co-fondatore della Copenhagen Free University, che così giustifica la sua adesione a *Baltic Babel*:

“Penso che la nostra partecipazione al Rooseum fosse utile in termini di comunicazione. Noi abbiamo realizzato una serie di “media products” (diapositive, un pezzo audio, alcuni poster eccetera), che possono adattarsi a qualsiasi contesto, in relazione alla comunicazione e alla diffusione delle nostre idee e metodi. Ci piacerebbe verificare se i media products ci danno la possibilità di viaggiare e le piattaforme artistiche sono utili in questo senso. Certamente ci sono posti in cui non andremmo, ma la nostra esperienza al Rooseum con ‘Baltic Babel’ è stata positiva”⁴⁵³

L'apertura del format della mostra collettiva agli spazi indipendenti rappresenta la concretizzazione dell'auspicata concezione dell'istituzione come “community center”, esplicitata in una apertura alla moltitudo⁴⁵⁴. Come sottolinea Jonas Ekeberg, progetti di questo tipo rappresentano l'anima del Nuovo Istituzionalismo più vicina all'attitudine attivista degli anni Novanta, sviluppata proprio da Esche e Manuel Borja-Villel:

⁴⁵³ *ivi.*, cit. p. 78

⁴⁵⁴ “La moltitudine è una molteplicità, un insieme di individualità, un complesso di relazioni, che non è omogenea e identica al suo interno e mantiene un rapporto indistinto e inclusivo con chi ne sta fuori. Il popolo invece tende all'identità e all'omogeneità interne pur affermando la propria differenza da chi ne sta fuori ed escludendolo. Mentre la moltitudine è un insieme di rapporti non conclusi e da realizzare, il popolo è una sintesi realizzata pronta per la sovranità. Nel popolo sono presenti una sola volontà e un solo agire indipendente da e spesso in conflitto con le molteplici volontà e i molteplici agire della moltitudine” Cfr. Michael Hardt e Antonio Negri, *Moltitudine: guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano 2004, cit. p. 130.

“Pur costruendo [la propria pratica] sulle stesse idee sperimentali di Maria Lind, Esche vi ha aggiunto una dimensione cruciale di critica diretta anti-capitalista. Anche se non lo dice apertamente, questa coincide con l’ascesa dei vari movimenti sociali e no-global del finire del secolo, e, inoltre, con l’ideologia dello stesso movimento descritta nel seminale volume ‘Impero’ di Antonio Negri e Michael Hardt, pubblicato nel 2000” ⁴⁵⁵

Che la pratica di Esche e Borja-Villel sia animata da quello che Ekeberg definisce un “impulso attivista” è una lettura totalmente condivisibile. Questo riscontro non deve, tuttavia, portarci a estrapolare le pratiche qui indagate dal loro contesto, quello del sistema dell’arte. Il rischio è sempre quello di interpretare la curatela e la ricerca artistica oltre i confini del regime dell’*Aisthesis* delineato da Rancière, e ricadere così nelle insidiose condizioni della svolta etica che tanto ne hanno vincolato la lettura negli ultimi decenni. Saremmo tentati, insomma, di proporre una lettura positiva di *Baltic Babel* per il semplice intento inclusivo, e di perderci, di conseguenza, l’interessante ambiguità che dà spessore oltre la retorica.

L’entusiasmo rivoluzionario e di apertura costituisce infatti solo un aspetto della riflessione che il progetto mette in campo. La possibilità di autodeterminazione e auto-narrazione, con cui è stato ristabilito (almeno temporaneamente) il precario equilibrio fra istituzione e spazi indipendenti, infatti, passa attraverso le strategie della promozione di sé e dei propri prodotti: la società dei consumi rimane la cornice di riferimento. Il progetto va quindi letto nelle più ampie dinamiche dell’industria culturale: la rivendicazione di una propria libertà espressiva, del proprio diritto di

⁴⁵⁵ Cfr. Id, “Institutional Experiments Between Aesthetics and Activism”, in S. Hebert e A. Szefer Karlsen (a cura di), *Self-Organised*, Open Edition, Londra, 2013, pp. 50 - 61, cit. p.56
Cfr. M. Hardt, A., Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, 2003; A. Negri, *Arte e multitud*, DeriveApprodi edizioni, ottobre 2014

esistere come realtà periferiche, passa attraverso l'esposizione delle "merci" che si hanno da offrire.⁴⁵⁶

Seppure animato da uno spirito antagonista, *Baltic Babel* utilizza gli stessi strumenti comunicativi del potere - nello specifico il giogo della *economia della reputazione* - come l'organizzazione spaziale in isole autonome auto-promozionali attesta, ricordando lo spartito del "complesso espositivo"; al di là degli intenti, l'effettività delle azioni della moltitudine è limitata alla consapevolezza delle dinamiche a cui si deve sottostare per forgiare la propria identità individuale e tentare così di sfuggire alla massificazione.

⁴⁵⁶ Sull'ambiguità che caratterizza le economie della produzione culturale indipendente cfr. Rebecca Gordon Nesbitt, "False Economies - Time to take stock", in *OnCurating*, n. 09, 2011, pp. 32 - 38

3.3. La mostra archivistica: memoria collettiva e multi-autorialità

Secondo Charles Merewether l'archivio-mania sviluppatasi negli anni Novanta è frutto di una serie di avvicendamenti storico-generazionali in cui si intrecciano la reazione alla fine delle ideologie⁴⁵⁷ - e quindi la necessità di recuperare la pienezza della memoria, narrazioni represses incluse - e il galoppante sviluppo tecnologico che sta cambiando radicalmente le modalità di gestione delle informazioni.⁴⁵⁸

Da un punto di vista teorico, il fenomeno guarda all'archivio come luogo mentale prima che fisico, e si lega pertanto alla ricezione degli studi di Foucault sull'archivio come "sistema che governa la manifestazione delle affermazioni" capace di strutturare l'identità di una produzione culturale e le condizioni del suo discorso⁴⁵⁹. L'indagine di questo sistema, l'esplorazione di questo luogo immateriale si caratterizza per una processualità di scavo che si presta a una lettura psicoanalitica.⁴⁶⁰ La vicinanza è confermata dalla semantica delle parole utilizzate da Foucault, nel descrivere le modalità con cui i documenti si stratificano:

“[in modo tale che] le cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non

⁴⁵⁷ Anche secondo Charles Esche parte di questo impulso archivistico è dovuto al rinnovato interesse di cui il pensiero marxista ha goduto negli anni Novanta. In particolare vi legge la necessità di cercare nuove ideologie di riferimento e l'urgenza di “*tornare al Novecento per cercare di trovare scintille di possibilità in questo secolo totalmente distruttivo ed essenzialmente funesto. Il lavoro d'archivio va fatto a tutti i livelli, sia guardando indietro alla seconda guerra mondiale, gli anni Sessanta e Settanta, o persino le avanguardie e il periodo pre-bellico, il surrealismo, il costruttivismo o qualsiasi altro [movimento]. Sembra essere parte di uno sguardo retrospettivo, in particolare da parte nostra, dell'Europa occidentale, che abbiamo di noi stessi un'idea senza futuro, ma con un ricco passato.*” Cfr. “Politikkens mulighet”, in *Kunstkritikk*, ottobre 2011 (versione online)

⁴⁵⁸ Cfr. Naya Yiakoumaki, Charles Merewether, “Riddle and Secrets” in B. Altshuler et al, *A manual for the 21st Century Institution*, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londra, 2009, pp. 70-77

⁴⁵⁹ Cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Édition Gallimard, Parigi, 1969 - trad. it *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, p. 151

⁴⁶⁰ Proprio la psicoanalisi è la chiave di lettura scelta da Derrida per l'intervento sul tema, in occasione del simposio “Memory: The Questions of Archives (Londra, 5 giugno 1994), dove il filosofo lega la nostra maniacale necessità di archiviazione all' “impazienza assoluta di un desiderio di memoria”.

Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, édition Galiléé, Parigi, 1995 - trad. it a cura di Giovanni Scibilia, *Mal d'archivio, Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 2005

Cfr. Sigmund Freud, “A Note upon the Mystic Writing-Pad” in Charles Merewether, *Archive*, White Chapel Gallery: Documents of Contemporary Art dalla MIT Press (Londra, 2006).

scompaiano solo per causali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche; ciò che fa sì che non retrocedano con lo stesso passo del tempo, ma che alcune che brillano forte come stelle vicine ci vengano in realtà da molto lontano, mentre altre nostre contemporanee sono già di un estremo pallore”⁴⁶¹

Quello che noi percepiamo nell'esplorazione di un archivio è la valenza multipla dell'oggetto, che suscita una serie potenzialmente infinita di associazioni mentali e, quindi, di letture sfaccettate e stratificate. L'intero processo di scavo risulta così finalizzato alla costruzione di una visione del futuro, “una questione di reazione, di promessa, di responsabilità per il domani”⁴⁶².

Tali riflessioni hanno portato allo sviluppo di una concezione dell' “archivio come metodo”⁴⁶³ per la delimitazione, analisi e ri-immaginazione di un sistema di contenuti e, quindi, specularmente, come metodologia critica adatta all'analisi critico-decostruttiva delle egemonie, comprese quelle create dalle istituzioni culturali. Ne è derivata una grande centralità nel dibattito intorno al fare artistico che ha portato artisti⁴⁶⁴,

⁴⁶¹ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit. p. 150

⁴⁶² Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'archivio*, cit. p. 39

⁴⁶³ Per un'analisi dello sviluppo della disciplina della teoria dell'archivio al di là delle sue ripercussioni sul campo critico dell'arte, cfr. John Ridener, *From Polders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*, Litwin Books, Duluth, 2009

⁴⁶⁴ Cfr. Hal Foster, “Archives of Modern Art”, in *Design & Crime*, Verso, Londra 2002 - trad. it (a cura di Emanuela De Cecco), Postmedia books, Milano 2003, pp.63 - 68; Id, “Archive impulse”, in *October*, n. 110, Autunno 2004, pp. 3 - 22. Foster concentra la propria analisi in particolare sui lavori di Thomas Hirschhorn, Tacita Dean e Sam Durant, ma sottolinea come l'impulso archivistico segni anche alcune ricerche delle avanguardie storiche delle neoavanguardie.

curatori⁴⁶⁵ e studiosi⁴⁶⁶ a sviluppare il tema secondo gli strumenti propri delle metodologie individuali.

Nel contesto delle ricerche artistico-curatoriali acquisivano centralità azioni (performative) quali acquisizione, collezione, classificazione e trasmissione, finalizzate a riformulare un nuovo rapporto con la narrazione, che fosse storica o attuale, individuale o collettiva. Il metodo come archivio dava quindi la possibilità di depotenziare una narrazione fino a quel momento dominante, potenziarne una contro-egemonica, e portare l'attenzione sulla natura autoriale, per non dire autoritaria, del raccoglitore, sottolineando la necessità di costruire nuove autorialità narrative condivise - evidenziando tanto l'apporto del singolo quanto quello della moltitudine, insomma, ridefinire le modalità di formazione e diffusione della conoscenza.

Si tratta di un'attitudine che si intreccia con le esigenze neoistituzionaliste di recupero della memoria di sé come motore per la visione futura, per curare l' amnesia che osteggia le pratiche non canoniche, e di autoriflessione, perché la narrazione istituzionale non venga concepita come oggettiva in virtù del suo essere rappresentativa del potere culturale, ma come costruzione discorsiva segnata dalla soggettività dei suoi autori. Inoltre, la nuova attenzione per gli archivi dialoga con il processo di de-feticizzazione dell'opera d'arte e l'apertura a una concezione inclusiva

⁴⁶⁵ Fra le mostre più rappresentative sul tema: B. Drabble, D. Richter, *Curating Degree Zero, Plug. in*, Zurigo, 1998 (www.curatingdegreezero.ort); H. U. Obrist, H.P. Feldmann, *Interarchive*, Kunstraun der Universitaet Lüneburg, Walter König, Colonia, 2002; Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the document in Contemporary Art*, International Center of Photography-Steidl, New York-Göttingen 2008.

In occasione della quarta edizione di Manifesta i curatori Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo e Stéphanie Moisdon Trembly, chiesero all'artista Mathieu Mercier di lavorare sui materiali documentativi che avevano accompagnato l'elaborazione della manifestazione per creare un archivio fruibile dai visitatori e nacque così il progetto "Open Construction Archive" (cfr. *Manifesta 4: European Biennial of Contemporary Art*, Hatje Cantz Verlag, 2002, v. I, 54)

⁴⁶⁶ Cfr. Charles Merewether, (a cura di), *Archive*, White Chapel Gallery: Documents of Contemporary Art dalla MIT Press (Londra, 2006) e Barbara Vanderlinden, "The Archive Everywhere", in *Manifesta decade*, pp. 232 - 237

della produzione culturale⁴⁶⁷, che, riconoscendo uguale importanza tanto al processo creativo quanto alla realizzazione dell'oggetto finito, cancella la gerarchia fra i documenti attestanti quel processo e l'opera che ne costituisce l'ultimo atto.

L'archivio diventa quindi centrale per la pratica neoistituzionalista non solo per lo svelamento del processo di accumulazione che l'ha generato, ma anche per le modalità di mediazione con cui il patrimonio può essere disseminato e, possibilmente, vivificato in una nuova dinamica sociale.⁴⁶⁸

La sua elezione a oggetto di attività espositive comporta delle riflessioni sul format espositivo. La mostra archivistica tradizionale prevede generalmente la ricostruzione della memoria attraverso l'utilizzo dei documenti cartacei, video-fotografici, e, al più,

⁴⁶⁷ La prospettiva è quella anti-capitalista: *“È così che si costruisce una storia corale, in cui possiamo offrire una nostra visione della storia e altri posso allo stesso tempo spiegare la propria percezione, a noi e a loro. È importante che queste storie si moltiplichino e circolino il più possibile. Se il sistema economico della nostra società è fondato sul principio di rarità, permettendo alle opere d'arte di raggiungere valori stratosferici, allora l'archivio universale è fondato su quello dell'eccesso, un'ordinamento che rifiuta il criterio della contabilità. In questo contesto i più ricchi sono quelli che ricevono le storie - ma [allo stesso tempo] quelli che donano o narrano non sono i più poveri. Si tratta di costituire federazioni di comunità libere che contribuiscono al bene comune.”* Cfr. Manuel Borja-Villel, “The Museum revisited”, in *Art Forum*, v. 48, n. 10, 2010 (versione online)

⁴⁶⁸ Risponde a questo intendo anche l'ambizioso progetto del network de *L'Internationale* di digitalizzare gli archivi delle istituzioni membri al fine di creare un “Archivio Universale”, che assicuri la conservazione e la valorizzazione dei singoli patrimoni e, al contempo, possa fornire nuovi metodi di analisi grazie al confronto delle diverse legislazioni, sistemi di catalogazione e gestione, e un'occasione di confronto per i fruitori.

Il progetto nasce da un'idea di Manuel Borja-Villel, a seguito di una prima collaborazione fra il museo Reina Sofia e il gruppo di ricerca “Red Conceptualismos del Sur” (cfr. www.conceptual.inexistente.net) volto a conservare gli archivi locali antagonisti costituitisi durante le dittature in America Latina. Anziché procedere con l'acquisizione dei fondi, Borja-Villel ne promosse la digitalizzazione, così da tutelarne i contenuti (in caso di eventuali censure e distruzioni da parte dei governi sudamericani) e, al contempo, facilitarne la diffusione. Si tratta di un'azione che, nella sua onestà intellettuale, sfugge al rischio di incorrere in tendenze dal sapore post-coloniale, in cui, scegliendo di custodire l'archivio nei propri spazi si tutela sì la memoria, ma si depaupera il territorio d'origine di una risorsa importante per la costruzione della propria identità e, inoltre, contribuisce a sbilanciare il già delicato equilibrio fra centro e periferie del mondo.

di maquette; la firma curatoriale, solitamente, risponde al rigore del mestiere proprio dello storico, ai fini di una restituzione che sia percepita il più oggettiva possibile.⁴⁶⁹

Una progettazione di questo tipo non solo rischia di formalizzarsi in un'esposizione concettosa e respingente, fallendo nei confronti del suo pubblico, ma difficilmente può rendere le complessità delle ricerche che, di per sé, non contemplanò la rappresentatività - come le arti performative o quelle legate alla partecipazione sociale - e, ancora meno, dell'esperienza della mostra⁴⁷⁰.

Al di là delle singole soluzioni adottate per instaurare una relazione meno ingessata e possibilmente dialogica col pubblico, i progetti archivistici più sperimentali agirono sulla mediazione allargando l'autorialità dei progetti: Maria Lind lavorò sulla collaborazione fra curatori e artisti, Charles Esche fra curatori e archivisti, Manuel Borja Vilel, abbiamo visto accogliendo le voci di altre istituzioni.

⁴⁶⁹ Anche quando un documento d'archivio veniva inserito in un allestimento (per esempio l'accompagnare a un dipinto uno stralcio di corrispondenza del suo autore), solitamente rispondeva a una narrazione di tipo storico, assolvendo una funzione avvalorante.

⁴⁷⁰ L'archiviazione e la riproposizione della mostra rappresenta un'operazione particolarmente delicata perché va a creare una "metamostra" in cui l'autorialità primaria originaria e quella secondaria del riproponente si stratificano in una esperienza multipla che non si limita a restituire ma aggiunge significato, in virtù del nuovo contesto (spaziale, discorsivo, storico-culturale).

3.3.1. *TELLING HISTORIES: AN ARCHIVE AND THREE CASE STUDIES* (Kunstverein Monaco, Ottobre - Novembre 2003)

Il progetto⁴⁷¹ è frutto di una curatela condivisa del team curatoriale del kunstverein - Maria Lind, Ana Paula Cohen, Søren Grammel - arricchita del contributo degli artisti Mabe Bethônico e Liam Gillick. La coralità autoriale non costituisce una novità nella programmazione dell'istituzione. Al momento dell'insediamento, infatti, la Lind aveva costituito, oltre al suo gruppo di lavoro, un comitato allargato composto da sedici "sputnik"⁴⁷², un gruppo di artisti e curatori (i primi assai più numerosi dei secondi) chiamati a interloquire liberamente con l'istituzione ed eventualmente proporre progetti o partecipare a quelli in agenda.

L'obiettivo di *Telling Histories* era quello di indagare le modalità con cui una mostra e, in generale, un'istituzione svolge la propria funzione di mediatore culturale. In un'operazione dal carattere dichiaratamente auto-riflessivo, in occasione del centottantesimo anniversario dell'associazione, il gruppo di curatori decise di indagare la memoria del kunstverein - quanto meno quella degli ultimi cinquant'anni -

⁴⁷¹ Cfr. "Telling Histories: Archive / Spatial Situation / Case Studies / Talk Shows / Symposium", in *Selected Maria Lind Writings*, pp. 301-324

⁴⁷² Il termine voleva restituire la suggestione del carattere nomade dei gruppi di ricerca russi; il gruppo di "compagni di viaggio" includeva Liesbeth Bilk, Jos van der Pol, Katrina Brown, Nathan Coley, Lynne Cooke, Liam Gillick, Ruth Kaaserer, Matts Leiderstam, Deimantas Narkevičius, Juan Maidang Mats Stjernstedt, Apolonija Šušteršič, Jan Verwoert, Jun Yang, Carey Yung, Dolores Zinny; rimase in attività dal 2002 al 2004, con la funzione di *think-tank*.

Non tutti collaborarono attivamente: alcuni si dileguarono non convinti della formula (o a causa della scarsa possibilità di azione, vista l'esiguità del budget), altri furono più attivi e portarono un supporto effettivo, in forma di eventi (lecture, video-screening, talk) o di opere (la Šušteršič disegnò un intervento per l'ingresso dello spazio, la Yung realizzò dei progetti in forma di campagna di marketing, per esempio); vi fu poi chi, come Gillick, fu una presenza costante per l'intero periodo.

La Lind sostiene che l'esperienza degli *sputnik* abbia fornito uno spunto a Carolyn Christov-Bakargiev per la creazione del gruppo dei "the Agent" per dOCUMENTA13 (potremmo aggiungere, anche "the Alliances" della Biennale di Istanbul 2015) e "the Generals" nella mostra "Art in General" a cura di Sofia Hernández e Chong Cuy (cfr. "We want to become an Institution", *Oncuring* 21/2014, p.28)

selezionandone tre progetti: *Poetry Must Be Made By All! Transform the World!* (1970), *Dove sta la memoria (Where is memory)* di Gerhard Mer (1986) e *Eine Gesellschaft des Geschmacks (A society of taste)* di Andrea Fraser (1993). I tre progetti avevano rappresentato tre diverse occasioni di confronto - talvolta acceso - con il pubblico; il riproporre la memoria, offriva non solo la possibilità di testarne il potenziale sovversivo a distanza di tempo ma, al contempo, di ricostruire in qualche modo l'evoluzione delle dinamiche di fruizione da parte della comunità, in termini educativi e di opinione pubblica.

Poetry Must Be Made venne realizzata sotto la direzione di Rainer Kallhardt e propose una lettura dell'arte dalle avanguardie al 1968 attraverso il filo rosso della "creatività rivoluzionaria". Strutturata in cinque parti, aveva una sezione centrale fotografica (duecentotrenta pezzi esposti su pannelli di grandi dimensioni), accompagnata da un'esposizione eterogenea di oggetti, ricostruzioni e cataloghi e una fitta attività paracuratoriale *ante-litteram* nel "Book Café" (seminari, film, discussioni informali); infine, una grande attenzione era data al pubblico, invitato a lasciare un riscontro, sia in forma di commento sia di contributo libero nella "Fourth Wall". Il format aperto della mostra fece sì che potesse diventare un punto di riferimento per gli studenti che in quel periodo partecipavano alle grandi proteste sessantottine, che nell'istituzione trovarono accoglienza e un luogo in cui poter sviluppare il dibattito e, allo stesso tempo, arricchire i contenuti del progetto con materiale eterogeneo, composto da reportage fotografici, testi, slogan e qualche dipinto. La partecipazione fu tale da arrivare persino a suscitare preoccupazioni nell'autorità, tanto che si decise prima per la chiusura della sezione "Fourth Wall", poi dell'intera mostra, con l'immediata reazione dei giornali che parlarono dell'accaduto in termini di censura. Le vicende presentano una forte vicinanza con le modalità curatoriali contemporanee, e le modalità con cui la mostra divenne una piattaforma di discussione sociale rappresentano un esempio di riferimento per il pensiero neo-istituzionalista.

Dove Sta la Memoria fu una mostra estremamente controversa per l'uso che l'artista fece dell'iconografia e dei simboli del totalitarismo nazi-fascista, in una più ampia orchestrazione sui temi della monumentalità e del sublime. L'ambiente creato da Gerhard Merz utilizzava esplicitamente gli stilemi allestitivi della magniloquenza di regime e voleva richiamare l'ipotesi storica che sostiene che la mostra *Arte Degenerata* del 1937 abbia avuto luogo proprio negli spazi del kunstverein. Si tratta di un lavoro di sofisticato concettualismo che intreccia percezione estetica, questioni etiche irrisolte e ambiguità nel rapporto con le masse, prestando ovviamente il fianco a un grande dibattito di critici e giornalisti, in un momento storico in cui il revisionismo storico costituiva un punto dolente per l'identità tedesca.

Infine, il progetto della Fraser, *Eine Gesellschaft des Geshmacks*, si inseriva nella sua ricerca sull'artista come elargitore di servizi e mirava ad indagare l'identità dell'istituzione e di chi vi lavorava. Intervistò tutti i membri del direttivo, indagando il loro rapporto con il kunstverein, gusti e opinioni in campo artistico e le dinamiche sociologiche che si andavano instaurando tanto all'interno dello spazio, quanto con la comunità. Le interviste trovarono poi forma artistica in lavori audio, testuali e visuali, fungendo da specchio de-personalizzato del campione di società borghese intervistata; venivano così raccontate le aspirazioni di successo personali, il rapporto fra colleghi e quello più o meno simbiotico con l'istituzione per cui si lavorava come rappresentanti e l'equilibrio fra passione e burocrazia in una professione di questo tipo.

I tre progetti rappresentavano indubbiamente un pretesto eccezionale per indagare la storia e l'identità della kunstverein e del contesto socio-culturale in cui vive.

Ma come trasformare questo prezioso collage di memoria collettiva in una mostra? È in questo passaggio dalla forma archivistica a quella espositiva, che i curatori cedono l'autorialità ai due artisti chiamati a mediare il progetto. I due vennero coinvolti nel rispetto delle rispettive tematiche di indagine: l'intera ricerca della Bethônico è legata

ai sistemi archivistici e alle dinamiche della collezione e, per quanto riguarda Gillick, abbiamo visto come la sua processualità fosse spesso finalizzata alla creazione di scenari per azioni di varia natura. La prima si occupò quindi della selezione dei materiali d'archivio, il secondo di scolpirne il contesto di lettura, curandone gli arredi. In un primo spazio **[FIG. 16]** troneggiavano tre grandi tavoli rotondi, uno per ogni progetto, in cui poter consultare la documentazione fotografica delle mostre e un piccolo testo di approfondimento; inoltre, si poteva fruire della selezione realizzata dalla Bethônico: un elenco di parole - frammenti di testi critici, schede di prestito, corrispondenza e simili - che miravano a restituire una suggestione di quanto avvenuto, più che una restituzione fedele (come ci si aspetterebbe da un vero archivio). L'intero archivio, era comunque disponibile, ordinatamente catalogato nelle scaffalature predisposte da Gillick. Gli studiosi potevano fare specifica richiesta a fini scientifici per la consultazione; il pubblico poteva comunque consultarlo ma in formato elettronico, grazie a un database, sempre curato dalla Bethônico, e, eventualmente, richiedere la stampa dei documenti considerati interessanti e meritevoli di approfondimento. **[FIG. 17]** Completavano gli ambienti una parete testuale, con l'elenco delle persone coinvolte nel programma e citazioni dall'archivio, e una lavagna a disposizione per i commenti dei fruitori. Inoltre, ogni giorno veniva appesa lungo le scale una piccola selezione di poster promozionali delle mostre storiche del kunstverein.

Infine, anziché predisporre un catalogo cartaceo, si lavorò a una versione dvd e vhs, con le riprese video di tre talk, organizzato ognuno per ogni mostra oggetto di indagine⁴⁷³

Telling Histories si presenta quindi come un progetto stratificato, che prevede una parte visuale, la mostra, un'attività paracuratoriale che trova una seconda vita,

⁴⁷³ Oggi sono fruibili anche sul sito del curatore Grammel (<http://soerengrammel.net/hello/Menu/Telling%20Histories.%20Ein%20Archiv%20und%20drei%20Talkshows/telling%20histories%20talkshows.html>)

meno effimera, nel catalogo in formato video, e un evento discorsivo parallelo, il convegno “Curating with Light Luggage”⁴⁷⁴, che si configura come terzo modulo dello stesso programma.

Concentrandoci sul primo modulo quello più strettamente visuale, non è semplice ascrivere la mostra a una categoria espositiva prestabilita. La preponderanza della documentazione storica potrebbe ricondurla alla mostra storico-archivistica, epurandola di una specificità legata alla contemporaneità; d'altra parte il lavoro dei due artisti, fedele a se stesso nonostante il carattere di “fornitura di servizi”, potrebbe avvicinarla a una doppia mostra personale. In questo caso quindi la mostra archivistica viene mediata dal filtro della soggettività dell'artista, che opera sia sulla scelta dei primi documenti da fruire, sia su carattere dell'ambiente in cui fruirli.

3.3.2. LA SERIE *LIVING ARCHIVES* (Van Abbe Museum, Eindhoven 2005/2009)

Se *Telling Histories* si relazionava con l'archivio per indagare principalmente la qualità della mediazione con il pubblico, alla base del programma espositivo *Living Archive* è la volontà di promuovere la totale trasparenza.

In quanto istituzione pubblica municipale, la legislazione olandese prevede che venga conservata documentazione di tutte le attività compiute all'interno dell'istituzione stessa. Ne consegue che oggi il Van Abbe gode di un archivio ricchissimo, che permette la puntuale ricostruzione non solo delle acquisizioni che hanno portato alla formazione della collezione, della quantità dei finanziamenti pubblici di cui ha beneficiato, ma anche di tutti i progetti sviluppati e, persino, di quelli che per varie ragioni non son stati portati a compimento, per un totale di circa cinquemila e cinquecento faldoni, in larga parte fruibili liberamente online, che copre un arco temporale che va dal 1936 ad oggi.

⁴⁷⁴ Cfr. gli atti del convegno L. Gillick, M. Lind (a cura), *Curating with Light Luggage*, Revolver Books, Berlino, 2005

Si tratta di un patrimonio inestimabile che oltre a dare puntuali informazioni sui contenuti delle attività sostenute, ci permette di leggere in trasparenza l'evoluzione della politica istituzionale. L'archiviazione è sostanzialmente un'azione soggettiva: fatti salvi gli obblighi normativi, il funzionario archivia ciò che ritiene importante. Ne consegue che su un arco temporale così vasto, un archivio possa avere periodi di catalogazione standard, durante i quali l'archivista si è limitato alla catalogazione d'ufficio (come sotto la direzione di Edy de Wilde), e altri di più puntiglioso approfondimento, che denotano una maggiore libertà di azione ed entusiasmo del funzionario: per esempio, sotto la direzione di Jean Leering, negli anni Settanta, l'archivista è arrivato a conservare appunti riservati alla guardiania o disegni del direttore stesso. Come evidenzia l'attuale referente per l'archivio Diana Franssen, documenti di questo tipo ci danno indizi su quanto, in quel periodo, il lavoro dei diversi dipartimenti della struttura dovesse essere democratico - vista la comunicazione informale - e sistemico, e ci permettono di tracciare una linea del susseguirsi delle diverse ideologie all'interno dell'archivio.⁴⁷⁵ Quelli che possono sembrare aneddoti di poco conto all'interno di una concezione rigida del lavoro d'archivio, possono essere informazioni preziose sul lungo periodo, evidenziando come la griglia del setaccio di chi colleziona i dati possa portare, se troppo stretta, a una perdita di memoria, non per negligenza ma per semplice adempimento burocratico.

Quando Esche assunse il ruolo direttivo nel 2004, il primo passo fu l'unione del dipartimento archivistico con quello curatoriale: l'archivio entrava così a far parte a pieno titolo della collezione.

L'azione rispondeva innanzitutto a una posizione critica anti-capitalistica ben precisa da parte del direttore:

⁴⁷⁵ "On the Van Abbemuseum Archives: a Conversation between Charles Esche, Diana Franssen and Nick Aikens" in *Field Notes Journal*, n. 2, Asia Art Archive, pp. 11-24

*“La distinzione è arbitraria e basata sulla logica del mercato: ciò che viene acquisito con il denaro è collezione, ciò che non viene acquisito con il denaro è archivio. Così la distinzione si basa davvero su un’errata consapevolezza di come funziona l’arte, perché gli artisti non necessariamente fanno queste distinzioni. Una volta che si saranno unite le due cose, si ignoreranno le distinzioni economiche fra quanto acquistato e semplicemente quanto prodotto dal processo di creazione delle mostre. Ecco che quindi, improvvisamente, tutto questo discutere su cosa sia collezione e cosa archivio, autonomo o dipendente, diventa irrilevante. È il materiale a essere interessante, e la storia che racconta che diventa il modo dominante con cui noi lo guardiamo.”*⁴⁷⁶

Non si trattava di una dichiarazione fine a se stessa, rispondente al solo posizionamento curatoriale. L’accorpamento dei due fondi risolveva il problema sul dove collocare il cosiddetto “archivio grigio”, la sezione ambigua dei lavori non finiti, delle prove d’artista, dei progetti intermedi per i singoli lavori o per gli allestimenti delle mostre che son stati scartati lungo il processo creativo.⁴⁷⁷ Al contempo, rispondeva a una logica di mediazione con il pubblico ben precisa: in questo modo l’archivio *“diventava soggetto di mostre e investigazioni, non solo per gli storici dell’arte e le persone interessate alla storia del museo, ma anche per il pubblico generico. E per noi*

⁴⁷⁶ Ivi, p. 24

⁴⁷⁷ Sul dilemma intorno alla tipologia auratica di questo tipo di produzioni, si è espresso Boris Groys: *“L’esposizione della documentazione artistica avviene di solito in forma d’installazione. [...] Collocare la documentazione in un’installazione come atto di inclusione in un particolare spazio, non è un’azione neutra che mostra qualcosa, ma un’azione che raggiunge sul piano spaziale quello che il racconto raggiunge sul piano temporale: l’inclusione nella vita”* e ancora *“La documentazione artistica, che per definizione consiste di immagini e testi riproducibili, acquisisce tramite l’installazione l’aura dell’originale, del vivente, dello storico.”*

cfr. Id, “Art in the Age of Politics: From Artwork to Art Documentation” in *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA, 2008 - trad. it, Postmedia Books, Milano 2012, cit. p. 72 e p. 75

[curatori], significava essere liberi di pensare a come la storia del museo veniva raccontata pubblicamente.⁴⁷⁸

Il primo progetto elaborato dal nuovo team curatoriale transdisciplinare fu proprio *Living Archives*, un ciclo di otto appuntamenti sviluppatosi nell'arco di quattro anni, che volgeva l'attenzione alla storia del museo alle sue politiche di acquisizione e allestitiva.⁴⁷⁹ Nei propositi si distanziava quindi da *Telling Histories* del kunstverein di Monaco, evitando il coinvolgimento di artisti nella mediazione. La piena autorialità rimaneva quindi curatoriale, per quanto ampliata agli esperti archivisti. Inoltre gli archivi presi a oggetto di analisi non erano solo quelli chiusi, relativi alle mostre, ma anche i frammenti relativi a singoli lavori o a porzioni della collezione.

Il programma ebbe il merito di valorizzare esperienze passate - in particolare le mostre leggendarie *The Street. A Form of Living Together* (1972) e *Imagination into power* (1980), **[FIG. 18]** nelle cui esperienze il museo dedicò spazio alle esperienze indipendenti e agli spazi alternativi che animavano la produzione culturale di Eindhoven - e di fornire momenti di approfondimento per le opere della collezione, accompagnandole con ampi corredi documentativi, volti a evidenziare come il discorso sull'autonomia dell'arte esista esclusivamente nei termini di una riflessione teorico- critica (come in *Mixed Messages* e *Stars and Stripes* **[FIG. 19]** entrambe del 2008). La costruzione degli approfondimenti attraverso le carte potrebbe far pensare a un'esposizione estremamente noiosa, ad esclusivo interesse dei cultori e poco

⁴⁷⁸ Ivi, cit. p. 15

L'unione dei due dipartimenti, come abbiamo già visto, era già stata auspicata da Bart De Baere (cfr. Id., "The integrated museum", in *Stopping the Process*, p. 108 - 126).

Attuata sia dal Van Abbe, con Charles Esche, sia al Reina Sofia di Madrid, con Manuel Borja-Villel, segnerà una nuova via di ricerca sull'esposizione della collezione museale, come vedremo nel capitolo successivo.

⁴⁷⁹ Il programma consisteva in: "The Street. A form of living together" e "People's Park" (ottobre 2005 - aprile 2006), "Meanwhile..behind the scenes" (maggio 2006 - febbraio 2007), "Wo stehst du mit deiner kunst, kollege?" (febbraio - settembre 2008); "Imagination into pover" (settembre 2007 - marzo 2008); "Mixed messages" (aprile - settembre 2008), "Stars & Stripes forever" (ottobre 2008 - aprile 2009) "Civilian Virtue, Artistic Sense and Community Spirit" (aprile -novembre 2009).

Cfr. Sito ufficiale del museo: http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=544

appetibile per un pubblico generico. In realtà, fra le minuziose carte non annoveravano solo schede di prestito o di stato di conservazione delle opere d'arte ma una lunga serie di aneddoti succosi che andavano a solleticare proprio il fruitore che all'arte era poco avvezzo, spogliando le relazioni umane del mondo dell'arte di ogni appannaggio auratico. Animate discussioni fra artisti e curatori, compromessi vinti attraverso passaggi di denaro, braccio di ferro fra direttori e amministrazioni comunali: la comunità artistica era messa a nudo e il mestiere dell'artista e del curatore svelato in tutta la sua banale quotidianità. Soprattutto il museo veniva restituito alla vita, aperto agli appetiti e alle curiosità del pubblico, e non si faceva né tempio né forum - per usare la concezione di Carol Duncan⁴⁸⁰ - ma macchina narratrice.

Nonostante questa piccola rivoluzione, solo in pochi appuntamenti si riuscì a dar seguito alla volontà sperimentale sul format che si era prefissato inizialmente.

Fra tutti il più interessante in questo senso fu indubbiamente *Meanwhile... behind the scenes* (maggio 2006 - febbraio 2007)⁴⁸¹ [FIG. 20]. La mostra si focalizzava su un arco temporale di settant'anni, dal 1936 al 2006, e per ogni anno venne proposto un oggetto simbolo - opere, documenti, fotografie o oggetti feticcio - della storia del museo. Alla *timeline* istituzionale si aggiungeva una seconda rispondente alla disciplina storico-artistica e una terza più ampia che tracciava il contesto storico, collegando la micro-storia del Van Abbe alla macro-storia geopolitica. Così facendo, la narrazione estremamente puntuale dell'archivio del museo diventava l'elemento per accendere l'attenzione su una narrazione più ampia non solo sulla produzione dell'arte coeva, ma anche su una visione globale.

Progetti di questo tipo dimostrano come gli intenti riflessivi di critica istituzionale possano avere un respiro assai più ampio dell'autoreferenzialità e rispondere,

⁴⁸⁰ Cfr. Cameron, "The Museum, a Temple or the Forum" in *Curator*, XIV, 1, 1971, p. 11-24.

⁴⁸¹ In realtà il format espositivo raccoglieva l'eredità dell'allestimento della mostra "Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America, AIDS Timeline", realizzata dal collettivo Group Material nel 1986. Cfr. Claire Grace, "Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America", in *Afterall*, n. 26, primavera 2011 (versione online); e Ead, Group Material, *AIDS Timeline*, 1989 - inserto "The artist as curator, n. 4, in *Mousse*, n. 45, 2015

piuttosto, alla ricerca di un'apertura del mondo dell'arte, osservato nel quadro sistemico della produzione e degli sviluppi di una cultura.

4. Il museo come “cultural memory machine”: la contemporaneità delle collezioni permanenti

L'egemonia culturale statunitense ha fatto sì che le politiche allestitivo dei musei occidentali abbiano riproposto, per buona parte del Novecento, la visione storicistica elaborata da Alfred Barr fra le mura del MoMA di New York⁴⁸²: superato il tradizionale allestimento per scuole tipico delle istituzioni illuministe, si proponeva una costruzione, fisica e mentale, per movimenti, ordinati secondo una sequenza cronologica e, soprattutto, una concezione evolutiva.

Fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, il dibattito post-strutturalista intorno al rifiuto del canone entra nel museo, creando momenti espositivi che ricercano la rottura con modalità diametralmente opposte. Da una parte abbiamo il tentativo di apertura disciplinare al servizio degli artisti, dall'altra la restaurazione di un'idea romantica del fare artistico costruita secondo i principi baudelairiani di suggestione e affinità.

La prima attitudine è osservabile nella direzione di Pontus Hultén del neonato Centre Pompidou di Parigi (1977-1985), quando si promosse l'idea di un museo che non si limitasse a “conservare opere che hanno perduto la loro funzione individuale, sociale, religiosa o pubblica” ma piuttosto si costituisse come “un luogo dove gli artisti incontrano il loro pubblico e dove lo stesso pubblico diventa creatore”⁴⁸³; uno spazio aperto, quindi, che aveva come esempio le esperienze pionieristiche di Willem Sandberg allo Stedelijk di Amsterdam e Alexander Dorner ad Hannover ed esprimeva

⁴⁸² Cfr. Irving Sandler, Amy Newman (a cura di), *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred Barr*, Abrams, NY, 1986.

⁴⁸³ Pontus Hultén, *La Centre National d'Art et de Culture Geroges Pompidou*, Parigi, 1997, p. 52 - cit. in Nicholas Serota, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, Kappa, Roma, 2002, cit. p. 38 (ed. originale, *Experience or Interpretation*, Thames and Hudson, Londra, 1996)

l'apertura sperimentale in uno spazio flessibile e multidisciplinare, a costo di sacrificare la comprensione delle opere della collezione permanente.⁴⁸⁴

La seconda può essere rappresentata dal ri-allestimento della collezione permanente del Van Abbemuseum nel 1983, curata dall'allora direttore Rudi Fuchs, espressione della categoria della "mostra a-storica" nata in seno alle sperimentazioni curatoriali di Szeeman e dello stesso Fuchs.

Debora J. Meijers⁴⁸⁵ ricostruisce il fenomeno presentandolo come tendenza dominante degli anni Ottanta, espressione della concezione del curatore come "arbitro del gusto"⁴⁸⁶, esemplificato in mostre quali *Junggesellenmaschinen* (Berna, 1975) e *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Zurigo, 1985) di Szeeman, e la settima edizione di Documenta, a cura di Fuchs (1982). La mostra a-storica rispondeva a puri criteri estetici, mirava creare stimolanti esperienze visive attraverso le risonanze fra opere d'arte, in virtù del loro statuto di autonomia. Si trattava, chiaramente, di una costruzione narrativa fortemente soggettiva e, nel suo ermetismo intellettuale, ostica al pubblico generico, che, al di là dell'impatto della piacevolezza visiva, difficilmente poteva trovare le condizioni per un comprensione delle opere esposte.⁴⁸⁷

A titolo esemplificativo, nel riallestimento del Van Abbe di Fuchs, l'*Omaggio ad Apollinaire* di Chagall (1912) e *Il giudizio di Paride* di Luciano Fabro (1979) erano poste in dialogo in virtù di "una stessa fragilità e vulnerabilità nella pelle della pittura e della

⁴⁸⁴ Rischio che volle ben evitare il successore Dominique Bozo che, grazie a un intervento architettonico di Gae Aulenti, ristabilì lo spazio tradizionale frazionando l'ampio ambiente originale in spazi più gestibili e più adatti ad allestimenti tradizionali. La stessa linea tradizionale si confermò sotto le direzioni successive: Werner Spies, dopo la riapertura nel 2000, propose un allestimento per criteri cronologici. Cfr. Christine Macel, "Rooms for thought", in *The Exhibitionist*, n.5, pp. 40 - 43

⁴⁸⁵ Cfr. Ead, "The museum and the 'ahistorical exhibition'. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?" in Ine Gevers (a cura di), *Place, Position, Presentation, Public*, Jan Van Eyck Akademie, Maastricht, 1992, pp. 28 - 40 - trad. it in Cecilia Ribaldi (a cura di), *Il Nuovo museo. Origine e percorsi*, Il Saggiatore, pp. 215 - 230

⁴⁸⁶ Cfr. P. O'Neill, "The Curators as the Author of Exhibitions in the Late 1980s" in *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge MA, 2013, pp. 27 - 32

⁴⁸⁷ Non mancarono dure prese di posizione critica a riguardo.

Cfr. Frans Boenders, *Kunst zonder kader, museum zonder Leuven*, 1991; Douglas Crimp, "The art of Exhibition", in *October. The First Decade*, MIT Press, Cambridge MA, 1987, pp. 223 - 255

scultura in terracotta” e di una convergenza tematica delle ricerche sulle “cose fondamentali della vita, della natura, della storia”⁴⁸⁸

Ad imporsi, almeno fino alle soglie del nuovo millennio, è la seconda via. Si rifiuta la fruizione tradizionale come interpretazione dell’opera d’arte nella sequenza storica proposta dal curatore, a vantaggio di un’esperienza personale dell’opera d’arte, di “una situazione in cui i visitatori possano sperimentare il senso della scoperta nel guardare particolari dipinti, sculture o installazioni in una particolare sala, in una particolare momento, piuttosto che trovarsi fermi sul nastro trasportatore della storia.”⁴⁸⁹

La ricerca di questa esperienza spingerà i musei a mettere in secondo piano la propria vocazione didattica, strutturando l’allestimento delle proprie opere secondo sale monografiche (laddove l’ampiezza della collezione lo consenta), doppie personali, o per soggetto - le cosiddette “zone climatiche” - che ponevano opere di artisti appartenenti a periodi e movimenti differenti in dialogo su tematiche ritenute universali, o comunque in grado di fungere da filo rosso per la narrazione. Il caso più emblematico di questa tendenza è la strategia allestitiva proposta dalla Tate Modern a partire dal 1998, che prevede l’esposizione della collezione permanente secondo macro-temi⁴⁹⁰ con una particolare cura affinché la riflessione concettuale sia bilanciata con un’installazione che sia la più “efficace” e “bella”⁴⁹¹ possibile.

⁴⁸⁸ Ivi. p. 221

⁴⁸⁹ Per un’approfondimento della riflessione, cfr. N. Serota, *Esperienza o interpretazione*. cit. p. 75

⁴⁹⁰ Attualmente (Novembre 2015) le sezioni proposte sono: “Making Traces”, “Energies and Process”, “Structure and Clarity” (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/tate-modern-displays/about-collection-displays>); nel 2012, invece, la collezione era raggruppata in quattro nuclei: “Poetry and Dream”, “Energy e Process”, “States of Flux” e “Structure and Clarity”.

Sulle strategie allestitive della Tate Modern, cfr. F. Morris, “Permanent evolution” in *The Exhibitionist*, n.5, gennaio 2012, pp. 37 - 39; M. Borja-Villel, F. Morris, “To have and to Hold”, in *The Exhibitionist*, n.8, Ottobre 2013, pp. 6 - 17; T. J. Demos, “The Tate Effect” in H. Belting et al., *Where is Art Contemporary? The Global Art World*, v. 2, ZKM, Karlsruhe, 2009, pp. 78 - 87

⁴⁹¹ Cfr. M. Borja-Villel, F. Morris, “To have and to Hold”, p. 9

Se effettivamente questa soluzione sia apprezzata dal pubblico più del canonico percorso cronologico è dibattuto dagli studiosi. Frances Morris, racconta che le suggestioni funzionano solo laddove il visitatore abbia familiarità con le ricerche esposte; per esempio, racconta, il dialogo fra Claude Monet, Mark Rothko e Jackson Pollock è più facilmente apprezzato di uno fra Claude Monet e Richard Long: per il visitatore non esperto risulta molto più comprensibile il legame gestuale fra i suoi astrattismi pittorici che quello ambientale fra il paesaggio impressionista e l'installazione di Long.⁴⁹² Di parere diametralmente opposto, Stella Rolling sostiene che, sempre per lo stesso principio di familiarità, la mostra cronologica tradizionale sia la più facilmente apprezzabile per il visitatore, essendo il tempo una categoria interpretativa internalizzata in ogni esperienza umana⁴⁹³; una lettura a cui si oppone Mari Carmen Ramírez, sostenendo che la ripartizione della conoscenza propria di queste strategie sia inadatta, incompatibile - e quindi incomprensibile - con lo stile di vita contemporaneo, votato piuttosto alla "simultaneità" e alla "giustapposizione".⁴⁹⁴

Tutte queste soluzioni sembrano però non riuscire pienamente a creare una feconda mediazione fra passato e presente, volta alla comprensione della realtà del XXI secolo in cui il museo dovrebbe avere una funzione specifica.

Secondo Claire Bishop, infatti, a rendere debole queste strategie sarebbe proprio il pavido rifiuto, da parte dell'istituzione, di una presa di posizione sia in termini narrativi

⁴⁹² Cfr. F. Morris, "Permanent evolution", p. 39

⁴⁹³ Cfr. S. Rolling, "Fresh Breeze in the Depots - Curatorial Concepts in Reinterpreting Collections", in *Oncurating*, n. 12, 2001, cit. p. 25

⁴⁹⁴ Cfr. Ead, "The Dilemma of 'activating' the permanent collection, or, how to thaw the frozen assets", in *The Exhibitionist*, n.5, gennaio 2012, pp. 43 - 46

sia in termini politici, che porterebbe il museo a disertare il ruolo civico che le compete.⁴⁹⁵

Proprio il recupero di questo ruolo e della responsabilità sociale dell'istituzione, suggerisce la critica, deve passare dal ripensamento della categoria di "contemporaneo", inteso come "*metodo dialettico a un progetto politicizzato, con una più radicale comprensione della temporalità, [...] che non designa uno stile o un periodo dei lavori di per sé, quanto un approccio agli stessi lavori*"⁴⁹⁶.

"Il contemporaneo dialettico" si sviluppa dal concetto di "anacronicità" elaborato da Alexander Nagel e Christopher Wood, con cui i due studiosi indicano la capacità dell'opera d'arte di "performare una temporalità che ricorre nel tempo"⁴⁹⁷, ovvero di avere in sé le manifestazioni della temporalità del passato e del presente. Lo studio in particolare indaga la questione guardando le opere in cui convivono cultura medievale e cultura rinascimentale, ma si presta ad essere applicato a una riflessione sulla contemporaneità.

⁴⁹⁵ Cfr. Ead, *Radical Museology*, Koenig Books, Londra, 2013, p. 27

Il rischio è infatti che il museo destituisca la cura, la ricerca e valorizzazione della propria collezione dal centro della sua programmazione- come il codice etico ICOM certifica - per cedere alle pressioni del mercato, che impongono l'esposizione dei grandi nomi ai fini turistici e la frenesia delle mostre temporanee, o a quelle politiche, che impongono la celebrazione delle acquisizioni e delle donazioni. Cfr. "ICOM Code of Ethics for Museums"(http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf)

⁴⁹⁶ Ivi, p. 8. Condizione che si oppone alla dominante tendenza a prendere il presente come orizzonte del proprio pensiero e al culto del contemporaneo a livello di immagine: "*il nuovo, il cool, il fotogenico, il ben-progettato, ciò che è economicamente di successo*" (Ivi, p. 12). L'autrice in questa demarcazione ha in mente il pensiero di Hito Steyerl: "*L'arte contemporanea è un nome brand senza un brand, pronta a essere spalmata su quasi ogni cosa per un lifting veloce che pubblicizzi il nuovo imperativo creativo per i luoghi che necessitano di un extreme makeover [...] Se l'arte contemporanea è la risposta, la domanda è: Come può il Capitalismo esser reso ancora più bello?*" Cfr. Ead, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", *E-flux journal*, n. 22, cit. in Bishop, p. 64

⁴⁹⁷ Cfr. Nagel, Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Book, NY, 2010, p. 14.

La scelta dell'utilizzo del termine "anacronico" anziché "anacronistico" dipende dal fatto che il secondo ha in sé un pregiudizio dispregiativo, che considera l'oggetto in questione "attardato", posizionato nel modo sbagliato rispetto a categorie storiche prestabilite.

La Bishop prima di concentrarsi sugli studi di Nagel e Wood fa un'exkursus delle teorie intorno alla categoria di contemporaneo elaborate da Peter Osborne e Borys Groys (più legate all'idea di contemporaneo come stasi postmoderna), di Giorgio Agamben, Terry Smith e Georges Didi-Huberman (focalizzate sul concetto di anacronismo e disgiunzione). Cfr. *Radical Museology*, pp. 18 - 22

Seguendo questa cornice di pensiero (estremamente flessibile e aperta), la Bishop sostiene che:

“La contemporaneità dialettica cerca di navigare temporalità multiple in un’orizzonte più politico. Piuttosto che semplicemente asserire in quale quantità o quante volte sono presenti in ogni oggetto storico, dobbiamo chiederci perché certe temporalità appaiono in particolari lavori artistici in specifici momenti storici. [...] Il fine ultimo è arrestare il pluralismo relativista in corso, secondo cui tutti gli stili e le convinzioni vengono considerate ugualmente valide, e avanzare verso una comprensione decisamente più politicizzata di dove possiamo e dove dovremmo dirigerci”⁴⁹⁸

La lettura della Bishop coincide con la visione museale di Borja Vilel, sviluppata secondo il modello di triangolazione elaborato da Jacques Lacan riguardo alla relazione fra la narrazione, lo strumento della mediazione e gli obiettivi preposti.⁴⁹⁹



⁴⁹⁸ Ivi, cit. p. 13

⁴⁹⁹ Cfr. Bishop, *Radical Museology*, p. 42-43.

Il diagramma di Lacan è stato elaborato in occasione del seminario Seminario XVII intitolato “Il rovescio della psicoanalisi” (1969-1970) sulla discorso come forma di legame sociale attraverso un processo di produzione relazionale. Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-70)*, Einaudi, Torino 2001)

Secondo questa lettura, il nuovo museo - ovvero quello capace di indagare dialetticamente la categoria di contemporaneo - ponendosi come obbiettivo una visione globale che tenga conto delle diversità non in termini di tolleranza (il multiculturalismo⁵⁰⁰) ma di inclusione, può trovare nuovi modi di relazionarsi con il suo pubblico, non per forgiarlo ma per stimolare la nascita di nuove soggettività, facendo del suo patrimonio (l'archivio del bene comune) il perno della mediazione. Questo può avvenire attraverso un processo pedagogico radicale, secondo cui l'apprendimento non necessita di un maestro ma avviene attraverso le forme dell'esperienza, in questo caso, dell'arte.⁵⁰¹

Le riflessioni sulle collezioni d'arte contemporanea promosse dalla pratica neo-istituzionalista si muovono esattamente su questo orizzonte di pensiero e trasformano

⁵⁰⁰ Il riferimento della Bishop in questo caso sono le riflessioni di Slavoj Žižek, del multiculturalismo come forma di neutralizzazione dell'altro. Cfr. Žižek, "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, in *New Left Review*, Settembre - Ottobre, 1997 (versione on-line)

⁵⁰¹ Si tratta della tesi espressa da Jacques Rancière ne *Il maestro ignorante*, secondo cui l'emancipazione deve passare attraverso la dignità dell'uomo e il suo "prendere la misura della sua capacità intellettuale e decidere del suo uso". Il museo non deve quindi proporsi come insegnante ma fornire occasioni di esperienza che suscitino nel singolo visitatore l'autodeterminazione delle forme e del tempo del suo processo di apprendimento (Cfr. Rancière, *Il maestro ignorante*, Mimesis, Milano, 2009, p. 37)

Questo non significa che questi musei non sviluppino anche programmi educativi più tradizionali. Per esempio il Rooseum ha sostenuto un proprio corso di Critical Studies dal 2002 al 2006, in collaborazione con la Malmö Art Academy, in cui ogni anno un gruppo di otto-dieci persone aveva la possibilità di approfondire le tematiche centrali della teoria dell'arte del Novecento e delle politiche espositive, sotto la guida di relatori di calibro internazionale. Similmente, il Reina Sofia ciclicamente propone un programma di "Prácticas Críticas", organizzato in semestri e aperto ai giovani artisti, ai ricercatori e gli attivisti.

la propria collezione (archivio compreso) in una “macchina della memoria culturale”⁵⁰² capace di muoversi in due direzioni: il passato perfetto e il futuro anteriore⁵⁰³.

I ri-allestimenti proposti da Manuel Borja-Villel e Charles Esche, infatti, hanno la capacità di valorizzare l’eredità storica (il passato perfetto) e di integrarne la lettura - e le fila, con nuove acquisizioni - con il coraggio di prendersi la responsabilità di cosa sarà utile un domani (il futuro anteriore).

⁵⁰² *“Io penso che i musei siano una sorta di macchine della memoria culturale. Noi conserviamo la memoria cultura di una particolare società e un particolare elemento dentro questa società. Penso che creando l’accesso a questa memoria culturale, attualizzandola nell’oggi, sia molto importante. Collezionare un oggetto è importante perché dietro ad esso c’è la memoria culturale di una comunità, di un particolare momento [storico] e di un insieme di condizioni. Si può avere accesso a questa memoria culturale attraverso l’oggetto, che apre tutta una prospettiva sul mondo.”*

“The Cultural memory machine, conversation with Charles Esche by Kamila Wielebska”, in Inter tekst, 25.09.10 (webjournal)

⁵⁰³ La metafora sui tempi è della Bishop, Cfr. Radical Museology, p. 24

3. 4.1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Archivio del bene Comune”.

Il Museo ha una storia relativamente giovane, è stato fondato nel 1988, e la sua collezione ha origine dalla raccolta del Museo Espanyol de Arte Contemporáneo (MEAC), oggi scomparso, focalizzata principalmente sulle avanguardie storiche, a cui si sono aggiunte importanti donazioni prevalentemente di artisti spagnoli - Joan Miró, Salvador Dalí - di cui la *Guernica* di Pablo Picasso costituisce indubbiamente l'opera più rappresentativa; a questo, si aggiunge un nucleo interessante sulle ricerche effimere e performative. Si tratta quindi di un'istituzione di grandi dimensioni che, a differenza dei centri medio-piccoli in cui si è sviluppata la pratica neo-istituzionalista, non soffre dell'urgenza di ampliare il suo pubblico, il cui flusso è garantito dalla fama delle opere esposte e dal fatto di trovarsi in una capitale europea.

Manuel Borja-Villel arriva alla direzione nel 2008 e riformula la visione del museo secondo due direttrici principali. Innanzitutto, in virtù della collocazione geopolitica del Reina Sofia, mira a stabilire una dinamica fra la micro-storia nazionale e la macro-storia globale, con particolare riguardo alle vicende dell'America Latina, visto il passato coloniale della nazione. Anziché costruire una narrazione sull'asse occidentale, che ha visto passare il monopolio delle arti da Parigi a New York, il Reina Sofia si propone di valorizzare le pluralità narrative che hanno caratterizzato le dinamiche dell'arte alle diverse latitudini geografiche, nelle loro differenze e punti di intersezioni. In secondo luogo, come abbiamo già visto, concepisce e vuole presentare il suo patrimonio come un “archivio del bene comune”, intento che si esplica nella fusione a-gerarchica della collezione e dell'archivio.

Ad oggi, la collezione si presenta raggruppata su cinque nuclei, strutturati secondo una concezione storica flessibile, suscettibile di cambiamenti.⁵⁰⁴ Il primo si concentra sulle avanguardie storiche e le esperienze sviluppatesi negli anni Venti e Trenta; il secondo registra il passaggio del testimone artistico dall'Europa agli Stati Uniti negli anni Quaranta e Cinquanta; il terzo analizza la crisi del modello occidentale a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta; il quarto inquadra le produzioni degli anni Settanta-Novanta nell'ottica della formazione del neo-liberalismo e del fenomeno della globalizzazione; infine, l'ultimo blocco, dedicato all'ultimo ventennio, cerca di evidenziare come le dinamiche di mercificazioni e l'egemonia dell'industria culturale si intreccino a quelle proprie della produzione estetica.

Al di là dell'impianto cronologico tradizionale, si tratta di una struttura interessante per le modalità con cui bilancia produzione artistica occidentale e non, ma, in sé, non mette in campo formati espositivi sperimentali. Gli apporti più interessanti in questo senso, infatti, riguardano le modalità con cui la curatela risulta essere totalmente votata alle strategie di defeticizzazione dell'opera artistica, anche laddove il lavoro esposto rappresenti uno dei capolavori assoluti della storia dell'arte novecentesca, com'è il caso, assai delicato, della *Guernica*.

“Come possiamo conservare l’efficacia politica di un dipinto come Guernica, che fu un simbolo della resistenza durante la guerra civile spagnola e un’icona nella transizione democratica del nostro Paese, ma che oggi funziona anche come un elemento di rozzo merchandising, scambiabile per un magnete da frigorifero, una maglietta o altri ninnoi? Questa è la sfida che si propone nell’esposizione della collezione del museo Reina Sofia”⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Il potenziale discorsivo della mostra permanente viene, inoltre, arricchito dalle mostre temporanee che, anziché proporsi come progetti autonomi - magari soddisfacenti le richieste del mercato turistico madrilenno, con nomi di punta - sviluppavano tematicamente in forma digressiva la narrazione ufficiale, proponendo approfondimenti e confronti.

⁵⁰⁵ M. Borja-Villel, “To have and to Hold”, cit. p. 11

La strategia di resistenza alla mercificazione di un simbolo nazionale si è sviluppata su più fronti. Innanzitutto la sala in cui è esposta la *Guernica* non risponde a logiche architettoniche centripete e si configura come una delle sale dedicate alla produzione di Picasso, insieme ad altre opere pittoriche e grafiche. In secondo luogo, si inserisce in una narrazione più ampia del suo contesto di produzione, dalla *maquette* del Padiglione Spagnolo, realizzato da Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, in cui fu esposta per la prima volta nel 1937, alle foto di Dora Maar che ritraevano i vari momenti della realizzazione del dipinto; a questo si aggiungono altre opere riconducibili al tema⁵⁰⁶ e una serie di documenti che possono raccontare l'atmosfera della guerra civile in corso: poster di propaganda, riviste, disegni dei soldati al fronte. **[FIG. 21]** Ma, soprattutto, costituisce un dittico concettuale con l'opera che la fronteggia, un documentario di Jean-Paul Dreyfus, intitolato *Spain 1936*. L'allestimento quindi non risponde alla celebrazione del genio artistico di Picasso (una costruzione canonica per il museo d'arte contemporanea e che, per esempio, è adottata per *Les Demoiselles d'Avignon* al MoMA⁵⁰⁷) ma ricostruisce l'intera produzione culturale di quegli anni, senza che criteri di natura gerarchica separino cultura alta e bassa.

La strategia espositiva invita a riflessioni di carattere politico anche in altre sale "meno prestigiose". Per esempio, nella sala "Nord America e la reinvenzione della Modernità", *Untitled* di Mark Rothko dialoga con il film *Rear Window* di Alfred Hitchcock (1954) e la rivista satirica franchista *La Cordoniz*, e, l'intero gruppo, con il film *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) di Luis García Berlanga, esposto nella sala successiva. **[FIG. 22]** Apparentemente la selezione costituisce un assemblaggio sconnesso, in realtà gli stridori sono finalizzati alla rappresentazioni di due mondi -

⁵⁰⁶ Fonte di Mercurio di Alexander Calder, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* di Alberto Sánchez e *Aidez l'Espagne* di Joan Miró.

⁵⁰⁷ Cfr. Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, NY, 2005, p. 234 - 236

quello spagnolo e quello anglosassone - e delle loro relazioni in un momento storico ben preciso.

La logica della post-medialità dell' "archivio comune" veniva applicata anche ad analisi più strettamente storico artistiche: nella sezione titolata al "La rottura cubista dello spazio", per esempio, era stata inserita la proiezione di *One Week*, film di Buster Keaton del 1924, **[FIG 23]** per evidenziare come l'uso della prospettiva distorta non fosse prerogativa dell'arte di quello specifico movimento, ma fosse una strategia comunicativa diffusa anche nella cultura popolare coeva.

Soluzioni di questo tipo evidenziano come il criterio interpretativo-cronologico e quello esperienziale indicati da Serota rappresentino solo gli estremi delle possibilità di allestimento di una collezione permanente nel museo d'arte contemporaneo. In questo caso si è rispettato il criterio cronologico ma, dilatando i confini disciplinari, si è abbandonata la presentazione per stile propria degli stilemi narrativi storico-artistici; anzi, le opere sono diventati gli elementi discorsivi per una riflessione più ampia di carattere storico-culturale. L'esperienza estetica rimane, seppure smorzata nel carattere auratico e applicata a media diversi, ma, al contempo, il museo offre la possibilità di integrarla con approfondimenti di carattere storiografico e artefatti di cultura materiale.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Le parole sono di Charles Esche, ma descrivono perfettamente anche gli intenti sostenuti da Borja-Villel: *"La nostra ambizione è di creare le condizioni in cui tu, come visitatore e partecipante, possa essere sostenuto nel pensare criticamente al mondo e a come noi lo creiamo. Allo stesso tempo, speriamo che tu possa godere dell'esperienza del guardare le opere d'arte nella nostra collezione e sentirti autorizzato a costruire una tua narrativa attraverso queste. Ti chiederemmo di tenere alti entrambi i livelli [di lettura] - l'opera e il contesto."* Cfr. Id, "Introduction" in, A. Fletcher et al., *Plug in to Play*, Eindhoven, 2009, cit. p. 5

3. 4.2. Van Abbemuseum: esposizione degli attori e delle azioni di un museo storico

Il Van Abbemuseum venne fondato nel 1936 grazie alla donazione alla città di un corpus di opere d'arte da parte di un collezionista locale, Henri Van Abbe, un imprenditore dell'industria del tabacco. Negli anni le acquisizioni hanno portato alla realizzazione di un corpus ampio che racconta le ricerche artistiche dalle avanguardie storiche ai giorni nostri; un nucleo di punta è la collezione di El Lissitzky, la più importante al mondo fuori dalla nativa Russia. Nel 2003 l'originario edificio degli anni Trenta - un'architettura dalle proporzioni modeste, composta da un corpo centrale e due ali laterali - è stato ampliato con una nuova struttura, architettonicamente caratterizzata da linee sghembe, che accoglie spazi espositivi e un ampio auditorium. Pur godendo di una collezione prestigiosa, risulta penalizzato dalla posizione periferica che non gli consente di avere i grandi numeri di un museo di una capitale europea; proprio la questione sul pubblico è stata al centro di uno scontro fra l'istituzione e il governo municipale nel 2011, quando l'amministrazione - paradossalmente, della corrente socialista - decise per un taglio del trenta per cento e cercò di spingere la direzione a promuovere una programmazione meno sperimentale e più accattivante, capace di attirare un pubblico generico (in sostanza, le mostre *blockbuster*). Il museo tenne duro sulla sua posizione e, forte del sostegno della comunità dell'arte olandese e internazionale⁵⁰⁹, riuscì a limitare il tagli del finanziamento, che venne ridotto solo dell'undici per cento.

Da quando nel 2004 la direzione è stata assunta da Charles Esche, il museo è stato travolto da un'autentica rivoluzione che vede il suo centro propulsore proprio nella collezione permanente - come abbiamo già visto inclusiva sia delle opere d'arte sia dell'archivio - in un'attività di ricerca e sperimentazione costante e prolungata nel

⁵⁰⁹ Per i contenuti della petizione e il sostegno della comunità, cfr. <http://metropolism.com/news/veel-steun-voor-charles-esche/english>

tempo, che ha i suoi esempi più felici nei programmi “Plug-In-to-Play” (2006-2009) e “Play Van Abbe” (2009 - 2011).

Si tratta di una linea di ricerca elaborata dopo aver riscontrato, empiricamente, come il modello gestionale tradizionale, che proponeva l’ esposizione della collezione permanente nell’ala storica del museo e progetti temporanei nei nuovi spazi, non fosse in grado di innescare un momento di riflessione critica. Per quanto si lavorasse sulla qualità dell’esposizione permanente, tutta l’attenzione - della stampa, dei visitatori, e, alla fine, anche degli operatori stessi (in termini di energie finanziarie e curatoriali), finiva per essere diretta ai progetti temporanei, secondo una tendenza che Sven ten Thije definisce di “kunsthallificazione”⁵¹⁰ del museo.⁵¹¹ Decisero quindi di utilizzare proprio quest’ansia di temporalità e di spettacolarizzazione dell’evento come strumento di lavoro e, insieme, cornice di indagine: trasformarono la collezione permanente in una costellazione di mostre temporanee.

4.2.1. Plug-In-to-Play (aprile 2006 - novembre 2009): la collezione permanente come mosaico di mostre temporanee.

“Plug in”⁵¹², ideato da Charles Esche e Christiane Berndes, costituisce l’anima complementare del già citato programma *Living Archives*. Sin dal titolo (che richiama,

⁵¹⁰ Cfr. “From Plug In to Play. A Conversation with Sven Lütticken, Christian Berndes, Charles Esche, Annie Fletcher, Diana Franssen and Steven ten Thije”, in A. Fletcher et al., *Plug in to Play*, cat. della mostra, Eindhoven, 2009, p. 79

⁵¹¹ La situazione standard è ben sintetizzata da Marjatta Hölz: “*Le mostre-eventi, in particolare sotto la pressione delle politiche culturali, a causa degli interessi di marketing, ci allontanavano dalle attività sulla collezione e la ricerca. Contemporaneamente il pubblico [generico] che già conosce i capolavori di una collezione, perde interesse nei loro confronti, specialmente quando sono stati mostrati nello stesso modo per decenni in antiche mostre permanenti, o in piccole mostre temporanee indirizzate a un pubblico di esperti [...] E anche quando [l’allestimento del]la collezione è modificato con creatività, il pubblico standard ancora preferisce le mostre-evento, da quando è stato educato per ricercare i nomi conosciuti. Forse, attraverso la fiducia in quei nomi che risultano familiari, sperano di non essere delusi*”, Cfr. Ead, “Fresh breeze in the depots – curatorial concepts for reinterpreting collections”, in *Oncuring*, n. 12, 2011, cit p. 2

⁵¹² Cfr. A. Fletcher et al., *Plug in to Play*, cat. della mostra, Eindhoven, 2009; e la pagina sul sito del museo (http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bp1type%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=542&cHash=df626fb5b93fd05f94d7f68491d2e98e)

letteralmente, l'azione di attaccare la spina elettrica), è dichiarata la vocazione generatrice del progetto. L'energia passa per un totale di cinquantuno appuntamenti che si susseguirono nell'arco di tre anni con una velocità variabile e, talvolta, accavallandosi l'uno con l'altro, negli spazi del nuovo edificio, nei quali fino a quel momento non era mai stata esposta la collezione.

Facendo seguito al proposito di creare nuove prospettive in grado di scalfire la visione storica sino ad allora proposta, si presentò un discorso curatoriale corale, che coinvolse, oltre ai curatori interni all'istituzione, professionisti indipendenti, storici dell'arte, ricercatori, artisti e persone che non si occupavano professionalmente di arte contemporanea: ognuno propose un suo *plug-in* rispondente al suo bagaglio personale, fornendo spunti tematici, visuali o di approfondimento archivistico⁵¹³.

L'esercizio autoriale dei non professionisti offre gli esiti più interessanti, come #49: *Exhibition: Interior* e #18: *Viewing Depot*.

Il primo, *Plug In#49* [FIG. 24], nacque dall'auto-candidatura come curatore di Wim van Nuenen, volontario del museo di lunga data; la sua proposta venne accettata e l'uomo, in dialogo con la nipote undicenne Caya, propose una piccola riflessione sul tema dell'interno domestico, inteso come spazio fisico e mentale, presentando una visione lirica della collezione che, al di là di ogni logica espositiva, esprimeva il gusto personale dei due creatori.⁵¹⁴

Il secondo, invece, rispondeva a una costruzione collettiva da parte del pubblico, una forma di "curatela accidentale condivisa".⁵¹⁵ Ciascuno poteva consultare l'inventario della collezione e richiedere l'esposizione temporanea di un'opera specifica. Ogni richiesta poteva essere accolta e veniva soddisfatta secondo l'ordine di ricevimento

⁵¹³ Per una breve ricognizione di tutti gli interventi, cfr. A. Fletcher et al., *Plug in to Play*, cat. della mostra, Eindhoven, 2009, p. 79

⁵¹⁴ La selezione prevedeva lavori di: Karen Appel, Max Beckmann, Daniel Buren, Christo, Marlene Dumas, Richard Hamilton, Theo Kuyjpers, Richard Paul Lohse, Reiner Lucassen, Allan McCollum, Juan Munoz, Pieter Ouborg, Roger Raveel, Otto van Rees, Gerhard Richter, Jan Sluijters, Charley Toorop, Lambertus Zijl.

⁵¹⁵ Cfr. Christine Berndes, *Plug in to Play*, cit. p.78

della stessa; l'unica condizione era di accompagnare la proposta da un breve testo che spiegasse le ragioni della scelta e condividere quindi con gli altri visitatori “il processo curatoriale”. In questo caso anche l'allestimento sottolineava il carattere temporaneo da deposito: le opere pittoriche erano esposte su una griglia da quadreria, le sculture nelle stesse casse adibite alla loro conservazione. **[FIG. 25]**

Questa sperimentazione di curatela del pubblico risponde a un principio, caro alla visione neoistituzionalista, di ospitalità:

“Essere benvenuti, in particolare modo se si vuole lavorare criticamente e si vuole che le nostre istituzioni producono una sfida alle abitudini normative, per aprire nuove regioni di pensiero. Cercare di fare sentire benvenute le persone - chiunque siano - attraverso una comunicazione che sia generosa. Tutti dovremmo cercare di tornare all'ospitalità come curiosità e apertura mentale. Lavorare sul presupposto che tutti siano invitati, e su cosa si possa fare per ciascuno; sull'arte, e sul pensiero a cui dà vita, che prescinde dalle modalità con cui le società sono segmentate dal mercato, imbrigliate dalle classi, conosciute per il potere [che esercitano]. [...] La ricezione dell'arte, al meglio delle sue possibilità, annulla le forme identitarie forgiate dal potere, che sia economico o politico; dà avvio a nuove soggettività e condizioni di intersoggettività⁵¹⁶

La partecipazione, in questo contesto, risponde quindi a una logica di inclusione, che vuole sviluppare un sentimento di vicinanza del pubblico alla collezione che gli appartiene, attraverso un processo di condivisione delle conoscenze, quelle specifiche della gestione museale e dei metodi di lavoro con cui il personale elabora un progetto e struttura un momento espositivo.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Cfr. Alex Farquahrson, “Institutional Mores”, in Pascal Gielen (a cura di), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Valiz Antennae, Amsterdam 2013, pp. 219 - 226, cit. p. 224

⁵¹⁷ Lo stesso obiettivo veniva supportato dal progetto “Transition”, che si inseriva nelle intercedini temporali lasciate libere dai vari appuntamenti dei programmi “Play”. Consisteva in visite guidate tematiche, in cui il pubblico poteva assistere all'allestimento delle mostre, parlare con gli operai, o entrare nelle problematiche di conservazione e acquisizione grazie all'apertura dei laboratori di restauro e degli uffici dei registrar.

Non bisogna dimenticare che il processo di condivisione si apre a uno sviluppo bidirezionale: attraverso #18: *Viewing Depot* il museo aveva modo di testare le reazioni del proprio pubblico, raccogliere una serie di informazioni sui suoi interessi e, sulla base dei dati raccolti (dati che vennero organizzati in un data-base), sviluppare le strategie di coinvolgimento future.

4.2.2. *Play Van Abbe*: il museo del XXI secolo svela le sue convenzioni e i suoi strumenti di potere.

Se i progetti *Plug-In* in sé non contribuirono a fornire nuovi spunti di riflessione - eccetto i casi di curatela del pubblico citati - il metodo di lavoro decostruttivo a cui rispondono acquista senso se letto come momento di conoscenza, propedeutico al grande momento auto-riflessivo di *Play Van Abbe*:

*“Qual è il ruolo di un museo d’arte nel XXI secolo? Quali sono le sue convenzioni e quanto siamo consapevoli di queste? Come si sono sviluppate e come si sono appropriate dell’oggi? Possiamo renderle visibili? Cambiarle? Giocare con loro?”*⁵¹⁸

Il museo⁵¹⁹ si propone di trovare possibili risposte alle domande sulla sua identità istituzionale, utilizzando come strumento la propria collezione. Dopo averla sviscerata, nel corso dei tre anni di *plug-in*, nelle sue molteplici possibilità narrative, acquisendo così una maggiore consapevolezza e conoscenza delle sue stratificazioni discorsive, intende analizzare il modo con cui queste narrazioni si relazionano all’istituzione che

⁵¹⁸ Cfr. presentazione del progetto sul sito del museo (http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=24&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=548)

⁵¹⁹ In questo caso il dipartimento curatoriale venne supportato da un comitato accademico, composto da: Deborah Cherry (Facoltà di Art History, Dipartimento di Modern Art History, University of Amsterdam - Olanda); Thomas Lange (Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft, Hildesheim University - Germania); Irit Rogoff (Professor of Visual Cultures, Goldsmiths University of London - Regno Unito); Shepherd Steiner (critica d’arte, Visiting Assistant Professor in Modern and Contemporary Art, University of Florida, USA); Sarat Maharaj (Professor of Visual Art & Knowledge Systems, Lund University & the Malmo Art Academies- Svezia); John Byrne, Head of Masters Studies Fine Arts, Liverpool John Moores University - Regno Unito).

l'accoglie: le politiche di acquisizione che hanno portato alla sua formazione, le decisioni dei direttori che nei decenni ne hanno articolato le visioni, la storia che ne è scaturita e come il pubblico ha recepito e tutt'oggi recepisce questa intricata rete di dinamiche.

Quelle che possono apparire come speculazioni teoriche avulse dalla realtà quotidiana del museo vengono indagate attraverso il medium espositivo: *“Vogliamo visualizzare il museo nelle relazioni quotidiane e il mondo intorno a noi in un modo differente. Vogliamo che i visitatori si fermano a pensare ‘non l’abbiamo mai visto in questo modo’.”*⁵²⁰

L'indagine, la cui componente empirica riveste un ruolo cruciale, è ben sintetizzata nella similitudine, scelta per il titolo, che comunica ben oltre il suo carattere accattivante. Il gioco sintetizza infatti una certa modalità di sperimentazione ricercata dagli artisti negli anni Sessanta e, al contempo, il giogo della “creatività” con cui il neo-fordismo sta orchestrando le dinamiche del lavoro immateriale; inoltre, per quanto riguarda il rapporto col pubblico, significa proporre una modalità di fruizione meno contemplativa e più ludica e, insieme, consapevole del ruolo che è chiamato a performare: “to play”, in inglese, indica non solo il campo semantico del gioco, ma anche quello del teatro.⁵²¹

Sviluppato nell'arco di diciotto mesi, il progetto si articola in quattro sezioni: *The Game and the Players*, *Time Machines*, *The Politics of Collecting / The Collecting of Politics* e *The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur (and the worker)*. Ciascuna di queste preveda sia momenti espositivi sia appuntamenti paracuratoriali di varia natura, come il simposio “Questions to the museum of the 21th Century” svoltosi nel luglio 2011, le visite

⁵²⁰ Ibidem

⁵²¹ Cfr. Charles Esche, *Plug in to Play*, cit. p.78

guidate durante gli allestimenti (*Transition*) e la pubblicazione di due fanzine, *The Copyst#1* e *The Pilgrim#2*.

4.2. 2.a. Play Van Abbe_Parte I_ The game and the players

La sezione occupa la programmazione fra il novembre 2009 e il marzo 2010 e rappresenta la prima fase del progetto sulle storie degli artisti e dei curatori che hanno fatto la storia della collezione del museo. Sono loro, infatti, i giocatori a cui si fa riferimento nel titolo e il progetto mira a ricostruire l'intreccio fra i percorsi professionali e la vita del museo stesso, portando alla luce le dinamiche del passato ma, soprattutto, studiando la percezione di queste stesse dinamiche alla luce delle condizioni attuali.

The Game si articola in tre mostre (*Repetition: Summer Display 1983, Strange and Close, Rien ne va plus*), a cui si aggiunge un workshop come evento collaterale, *If I Can't Dance..Edition III – Masquerade*. Di queste, sono in particolare i primi due appuntamenti a essere interessanti per la nostra riflessione sulle strategie espositive.⁵²²

⁵²² Sia *Rien ne va plus* sia *If I Can't Dance*, infatti, non aggiungono nessuno nuovo spunto sui format, presentandosi il primo come un progetto tematico sulle questioni sociali, il secondo come un evento discorsivo sviluppato secondo le strategie paracuratoriali consuete.

Rien ne va plus interessava un arco cronologico di riferimento che spaziava dal 1966 al 2010, con un taglio tematico sulle questioni sociali. I *player*, in questo caso, erano gli artisti, di cui venivano messe in evidenza le storie personali, evidenziando la relazione con il sistema dell'arte e la tendenza a svelarne le regole tacite. Alle firme della collezione (tra cui Marcel Broodthaers, Chto Delat, Tino Sehgal, Maria Eichorn e Franz Erhard Walther), si aggiungevano alcuni prestiti come le ricostruzioni del *Kabinett der Abstrakten* di El Lissitzky e Alexander Dorner, proveniente dal Museum of American Art di Berlino.

If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution costituiva il terzo appuntamento di una piattaforma nomade nata nel 2005 che organizza produzioni artistiche, incontri e presentazioni. Porta avanti una riflessione sul le varietà del medium performativo all'interno del panorama dell'arte contemporanea, in collaborazione con le Istituzioni e i musei che ne ospitano gli appuntamenti ed in stringente dialogo con gli avvenimenti sociali dei diversi territori. L'appuntamento al Van Abbe comprendeva una e una serie di lecture e performance. Il centro del progetto era un palco, fruibile in notturna (da qui il titolo, "dal tramonto all'alba"), in cui veniva ospitato un programma serrato, con sezioni da un'ora ciascuna.

Repetition si sviluppa a partire dal rifacimento di *Summer Display of the Museum's Collection*, un allestimento della collezione curato nel 1983 da un team diretto dall'allora direttore Rudi Fuchs, fresco curatore della settima edizione di Documenta (1982). A rendere particolarmente interessante questa mostra, curata dallo stesso Fuchs, è il modo in cui, nel gioco di rimandi storici, si riflette la storia del museo: oltre a lavori storici della collezione⁵²⁵ nel progetto originario compaiono infatti numerosi contributi dell'appena conclusa kermesse di Kassel⁵²⁶ - in quella che Benjamin H.D. Buchloh definisce una "versione virtualmente completa" di Documenta, seppur depurata delle frange più politiche⁵²⁷.

⁵²³ Il progetto includeva gli Artisti: Carl Andre, Francis Bacon, Georg Baselitz, Lothar Baumgarten, Max Beckmann, Marcel Broodthaers, Stanley Broun, Daniel Buren, Marc Chagall, Jan Dibbets, Jiří Georg Dokoupil, Jean Dubuffet, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Gilbert & George, Rebecca Horn, Jörg Immendorff, Donald Judd, Wassily Kandinsky, On Kawara, Anselm Kiefer, Yves Klein, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, El Lissitzky, Morris Louis, Markus Lüpertz, Mario Merz, Hermann Nitsch, Pieter Ouborg, A.R. Penck, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Antonio Saura, Katharina Sieverding, Ossip Zadkine

Laddove non indicato diversamente, le informazioni tecniche sulla mostra provengono dal sito del museo <http://vanabbemuseum.nl>

⁵²⁴ Il titolo è una citazione del filosofo, Homi Bhabha - estratto dell'evento "Talk at Eindhoven Caucus", ospitato dallo stesso museo due anni prima - e fa riferimento alle dinamiche di inclusione-esclusione (stranieri e vicini, letteralmente) che regolano la vita di ogni comunità mista; Homi Bhabha è docente di Letteratura presso l'Università di Harvard ed è uno dei principali studiosi del filone degli Studi post-coloniali. La sua ricerca si concentra sui temi dell'identità, indagando gli ibridismi e negando un semplicistico "multiculturalismo".

Includeva gli artisti: Hüseyin Alpetkin, Yael Bartana, Harun Farocki, Dan Flavin, Gülsün Karamustafa, Dan Peterman, Nedko Solakov.

Lo stesso progetto fu integrato e presentato nel 2011 al Museo d'Arte Contemporanea di Bordeaux, inserito nel festival "EVENTO: Art for an Urban Revolution", diretto da Michelangelo Pistoletto.

⁵²⁵ Quali *Buste de Femme* (1943) e *Femme en vert* (1909) di Pablo Picasso, *Hommage à Apollinaire* (1911-12) di Marc Chagall e *Blick auf Murnau mit Kirche* (1910) di Wassily Kandinsky.

⁵²⁶ Tra gli artisti coinvolti nella kermesse di Kassel: come Georg Baselitz, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Luciano Fabro, Gilbert&George, Rebecca Horn, Hermann Nitsch, Sigmar Polke, Lawrence Weiner and Ian Wilson.

⁵²⁷ Cfr. B. H.D. Buchloh, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", in *October*, vol. 22, Autunno, 1982, pp. 104-126.

L'edizione di Documenta proposta da Fuchs si era infatti distinta per il suo carattere conservatore, in cui si negava ogni prospettiva storica, ogni legame dell'opera con il contesto socio-politico di origine, per presentarla, invece, come frutto autonomo dell'individualità dell'artista.⁵²⁸ La critica non rimase in silenzio davanti a questo atto restaurativo, come ben dimostra la su citata recensione di Buchloh su October⁵²⁹, in cui il critico statunitense, facendo distinzione fra singoli lavori e direzione curatoriale, affila la penna per tracciare uno spietato ritratto del curatore, descritto come presuntuoso manipolatore delle opere, accusandolo di essere venuto meno a una delle principali funzioni della rassegna – la scoperta di nuove prospettive e nuove posizioni metodologiche, di giovani artisti o di artisti che meritano di essere riscoperti – per restaurare le categorie delle Belle Arti e di un'arte autoreferenziale che nasce nel museo e lì rimane arroccata nella sua egemonia culturale.⁵³⁰

In quanto mostra a-storica, *Summer Display* rispecchia nelle strategie allestitivo il medesimo riconoscimento di statuto autonomo dell'opera d'arte. I lavori sono infatti accostati gli uni agli altri senza che l'appartenenza a diversi momenti storici costituisca un dato da problematizzare⁵³¹, lasciando che ogni opera parli per sé e che

⁵²⁸ Individualità dell'artista a cui deve corrispondere l'individualità dell'esperienza di fruizione: “L'arte non può più essere discussa da un unico punto di vista, dalla cima di una collina. si deve scendere e entrare nella foresta. Lì si possono incontrare gli alberi più belli, fiori meravigliosi, laghi e valli misteriose e persone che parlano lingue differenti. Ognuno ora parla il dialetto della sua tradizione, parla di casa sua, della sua storia” Cfr. Michael Compton, *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 954, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art, Settembre 1982, pp. 577

⁵²⁹ Cfr. Nota IV

⁵³⁰ A supportare il ritratto, Buchloh inserisce alcuni stralci di dichiarazioni dello stesso curatore (“Io mi sento un compositore. Farò una [mia] opera con le opere d'arte, i dipinti e gli oggetti..”) evidenziando come le sue stesse parole siano in contraddizione con la concezione di autonomia estetica di cui si proponeva come portavoce (Cfr. R. H. Fuchs, “I Want to Make an Opera out of Work of Art, intervista a cura di Heiner Stachelhaus”, in *Das Kunstwerk*, Giugno 1982, pp. 4-5.; *ibid.*, p. 116)

⁵³¹ Anche in questo occasione la scelta curatoriale– che rispondeva anche a necessita finanziarie – non fu esente da polemiche come testimonia lo stesso curatore: “We certainly did not have unlimited funds in the Van Abbemuseum, and at the same time, these new arguments for producing special presentations. This immediately led to a scandal because – when we did not yet have may works – we placed Sol LeWitt, Alan Charlton and Mondriaan next to each other. You couldn't do that sot of thinks” (il virgolettato e riportato nel sito del museo, <http://vanabbemuseum.nl>)

il contrasto fra le singole voci (e lo spazio museale neutro) evidenzi il concetto. **[FIG. 26]** Si ribadiva ulteriormente il rifiuto di una lettura comune per tutti i lavori, privilegiando un'esperienza di fruizione prettamente retinica, abolendo ogni testo introduttivo e posizionando le piccole didascalie in modo tale che sparissero nella visione d'insieme.

Repetition ripropone *Summer Display* – inclusa l'audio guida creata da Willem de Ridder, speaker radio-televisivo olandese – aprendo uno spaccato storico sulla storia delle mostre nell'Europa di inizio anni Ottanta, integrando l'allestimento originario (ricostruito il più possibile nel dettaglio⁵³²) di una ricca sezione archivistica che arricchiva le informazioni sulla mostra, ne illustrava il processo organizzativo e ricostruiva la storia dei singoli lavori. Proprio il dare valore paritetico a questa sezione, elemento della mostra e non semplice apparato è ciò che fa slittare l'operazione da rifacimento a progetto autonomo - in cui viene coinvolto lo stesso Fuchs come curatore ospite - perfettamente calato nella programmazione museale.

Il centro dell'operazione è la mostra, intesa come medium per indagare il sistema di codici linguistici e istituzionali che ha sostenuto la produzione artistica legata alla visione curatoriale di Fuchs, in un accadimento storico che trasformava il Van Abbe in un piccolo specchio delle dinamiche di respiro internazionale espresse da Documenta. Dinamiche che non potrebbero essere più lontane dall'attuale direzione museale, a cui va riconosciuta l'onestà intellettuale di rilettura della propria storia in chiave documentaria, rifuggendo la tentazione di operare una *damnatio memoriae* verso una linea che non si riconosce più come propria. Così *Repetition* diventa centrale nella programmazione degli anni Duemila, inserita però - e qui sta la fecondità del pensiero

⁵³² Al rifacimento ortodosso si opponeva sia la parziale modifica della fisionomia interna dell'edificio, dovuta ad un restauro degli anni Novanta (la sala centrale resa più piccola, variazioni in alcune pareti e pavimentazioni), sia alcune problematiche riguardanti la collezione stessa (alcune opere di Summer Display dopo la mostra non erano entrate in collezione).

curatoriale - in una dialettica fra passato e presente, posta in essere dal dialogo con una mostra gemella, *Strange and close*.

Quest'ultima, curata da Charles Esche, costituisce la controparte dialettica di *Repetition*, espandendone la pratica discorsiva nel tempo e nello spazio (il contesto globale degli ultimi vent'anni), ma, soprattutto, ponendosi come espressione di un'arte legata agli oggetti, all'archivio e a tutte le narrazioni che costituiscono il contesto al di là dei lavori in senso stretto. Un'arte come espressione del vivere umano, capace di raccontare il sentire e le memorie di un determinato momento storico.

Se la data di riferimento dichiarata per *Repetition* è il 1983, quale momento di chiusura della riflessione, per *Strange and Close* è il 1989, quale momento di apertura della riflessione, scelto come anno simbolo dei cambiamenti socio-politici della nostra società: la caduta del muro di Berlino, le manifestazioni in Piazza Tienanmen, l'inizio dell'Apartheid in Sud Africa. Lo stesso anno, evidenzia il curatore, è stato un momento di svolta per la storia delle mostre: *Le Magiciens de La Terre* a Centre Georges Pompidou e La Villette a Parigi, *The Other Story* alla Hayward Gallery di Londra, la 3a Biennale dell'Havana, hanno portato alla ribalta delle scene mondiali un'arte non più frutto di una visione puramente occidentale, aprendo una prospettiva globale della produzione artistica.

Il criterio di selezione della collezione, in questo caso, risiedeva in una riflessione sul processo di conoscenza e consapevolezza del proprio tempo attraverso la frequentazione con l'arte. Le opere del periodo 1989-2009 si ponevano quindi come spazio di lettura per comprendere le condizioni storiche della nascita e sviluppo della globalizzazione, e offrire una chiave di interpretazione della condizione presente.

I due progetti non nascondono le (diametralmente opposte) visioni personali dei due autori, particolarmente esemplificate negli strumenti di ausilio alla visita offerti.

La mostra di Fuchs riproponeva le didascalie originarie del 1983: piccole, carattere del font decisamente sottodimensionato per gli standard museografici attuali, nere su fondo bianco, con l'effetto di essere fruibili esclusivamente da una distanza ravvicinata. **[FIG. 27]** Questo di per sé non sarebbe un problema - se vogliamo guardare alla discrezione con cui occupavano lo spazio. Semmai la debolezza dello strumento si manifesta nel fatto che rappresentassero, nonostante l'esiguità dei dati - l'unica fonte informativa dell'allestimento. Mancava infatti un pannello che chiarisse la riflessione tematica, o quanto meno la suggestione, da cui era scaturito il raggruppamento delle opere⁵³³, lasciando che fosse la semplice atmosfera l'unica miccia della fruizione. Totalmente differenti apparivano gli apparati di *Strange and Close*: pannelli di sala per ogni sezione, didascalie più complete con informazioni sull'artista e il lavoro e, soprattutto interattive. Il museo per ogni lavoro aveva proposto una serie di parole chiave che aiutassero il fruitore nel costruire la sua narrazione e invitava ciascuno a integrarle inserendone di nuove (con un semplice post-it), condividendo così le suggestioni personali ed entrando così, attivamente, nel processo di mediazione dell'opera d'arte. **[FIG. 28]**

Attraverso una soluzione in sé piuttosto semplice, si ribaltava totalmente la strategia di fruizione e il pubblico era invitato a "giocare" con gli attori-curatori Fuchs, "l'arbitro del gusto" e Esche, "l'arbitro del contesto"⁵³⁴.

533 A titolo esemplificativo, il curatore aveva scelto di esporre nella stessa sala: *BrrrD-DDrr Café Deutschland* di Jörg Immendorff (1978), *Fragmente einer Rde über die Kunst. 18 peintures sur toile. Tissus rayés blancs et colorés* di Daniel Buren (1965-1981), *Winterbild* di Max Beckmann (1930) e *Iglo Nero* di Mario Merz (1967-1979)

534 L'accattivante sintesi sul differente stile di arbitraggio è di Malte Roloff e Iris Ströbel, cfr. "Rewid and fast forward: Play", in *Oncurating*, n. 12, 2011, pp. 8 - 10

Sarebbe ingenuo, ad ogni modo, vedere nella scelta curatoriale di Esche un posizionamento autoriale di minore forza rispetto a quello di Fuchs. A cambiare sono semplicemente le modalità di affermazione di sé, in Esche amplificate dalla presenza di un video, all'entrata della mostra, in cui lui spiega le motivazioni delle proprie scelte in una video-intervista.

4.2.2.b. *Play Van Abbe_Parte II_ Time Machines*

Se in *The Game and the Players*, i protagonisti della narrazione erano stati i curatori e gli artisti, con la propria visione personale sullo statuto artistico, le regole del sistema dell'arte e il contesto storico-sociale, in *Time Machines*⁵³⁵ il protagonista indiscusso è il museo, di cui vengono indagate storia, evoluzione e identità.

Il titolo del progetto vuole porre l'accento sul museo come macchina, evidenziandone i meccanismi di produzione. Partendo dal presupposto che ogni sistema espositivo sia frutto di precise strategie percettive, che, attraverso il controllo dello spazio, esercitano il controllo della ricezione di quanto esposto, si indagano i progetti espositivi che hanno segnato la storia delle mostre (da qui, letteralmente, la macchina del tempo) e gli effetti che la loro carica utopica e radicale ha avuto sull'identità e le convenzioni dell'istituzione museale.

Il programma, sviluppato nel corso dei consueti diciotto mesi (marzo 2010 - settembre 2011) consta di tre mostre: *Museum Modules*, *In-between Minimalism*, *To the Margin and Back* - Andrzej Wróblewski.

MUSEUM MODULES

Museum Modules, curato da Diane Franssen e Sven ten Thije, si configura come una "mostra di mostre", presentando quattro studi riflessivi su allestimenti storici, selezionati come simboli dell'evoluzione dello spazio museale nel Novecento, in cui sono inseriti lavori della collezione del Van Abbe e nuove produzioni site-specific. Ogni ricostruzione era affidata ad artisti, designer o studiosi, affinché non si lavorasse a una

⁵³⁵ Il gruppo di lavoro include - oltre ai curatori istituzionali Berndes, Franse e ten Thije - gli ospiti Magdalena Ziólkowska, Galit Eilat e il Museum of American Art Berlin.

semplice replica del progetto originario ma si proponesse una soluzione filtrata dalla sensibilità contemporanea.⁵³⁶

Lo storico dell'arte Kai-Uwe Hemken e il designer Jakob Gebert costruirono la mai realizzata *Raum der Gegenwart*, **[FIG. 29]** progettata negli anni Trenta da Alexander Doner e László Moholy-Nagy per il Landesmuseum di Hannover. Il progetto originale prevedeva la creazione di uno spazio ibrido e mutevole, che costituisse forma e sostanza della riflessione attorno alla trasformazione in atto nella società industriale; multidisciplinare, non limitava lo sguardo all'occhio dell'arte e installava elementi di arte, design, nuovi media e architettura. I due curatori ne rispettarono l'anima - installando le pareti fotografiche, le strutture trasparenti, la parete-scultura cinetica e il modulatore spaziale di luce - ma aggiunsero una camera oscura, simbolicamente connessa all'importanza del medium fotografico nel progetto. La visita dei fruitori era inoltre accompagnata da un dialogo fra i due creatori originali, trasmesso da una radio d'epoca.

Il team del Museum of American Art di Berlino⁵³⁷ curò una parziale ricostruzione in scala della celebre *Cubism and Abstract Art* (1936), **[FIG. 30]** la mostra che, canonicamente, viene considerata l'atto con cui ha inizio l'egemonia critica del MoMA e, quindi, della nascita del museo d'arte contemporanea; accostando, per la prima volta scuole e movimenti di provenienza geografica internazionale, dava inizio al processo di scrittura della storia dell'arte e del modernismo a cura di Alfred Barr.

Il regista Florian Schneider, in collaborazione con l'artista Kim de Groot, propose una reinterpretazione del *Musée Imaginaire* di André Malraux **[FIG. 31]** applicata al museo contemporaneo, riflettendo sulle modalità comunicative con cui il museo esprime se

⁵³⁶ A queste si aggiungeva una programmazione video sul come il museo sia stato utilizzato nei media come icona pop, a cura di Galit Eliat, ospitata nell' *Activist Club* di Chto Delat, opera creata per il primo ciclo di "Plug in" (#51).

⁵³⁷ Si tratta di un'istituzione nata a fini educativi dedicata alla tutela e alla valorizzazione dei rapporti fra i due continenti nel periodo della guerra fredda, con particolare riguardo alle politiche culturali ed espositive (www.museum-of-america-art.org).

stesso mediante il medium fotografico (nella narrazione ufficiale delle sale espositive, come in quella nascosta dei magazzini e degli archivi). Gli studi sulla percezione dell'opera d'arte mediante la fotografia di Malraux vengono quindi arricchiti di nuovi spunti di critica istituzionale.

L'artista Wendelien van Oldernborgh venne invitato a riflettere sulla strategia allestitiva elaborata dell'architetto Lina Bo Bardi negli spazi del Museo d'Arte di San Paolo nel 1968, basata sull'uso del vetro per avvicinare fruitore e opere, riducendo al minimo l'intermediazione dello spazio architettonico. Decise quindi di esporre parte dei lavori della collezione del Van Abbe attraverso un sistema di supporti trasparenti, che così sembravano fluttuare sulle basi di cemento, creando uno spazio aperto che illusoriamente negava i rapporti gerarchici di dipendenza fra elementi architettonici e opere esposte. **[FIG. 32]**

Il valore di *Museum Modules* va al di là delle singole riproposizioni e il progetto ha il merito di fornire un momento di riflessione prezioso tanto per l'istituzione in sé, quanto per la teoria dell'arte contemporanea.

Agli inizi degli anni Duemila, assistiamo infatti al proliferare nelle programmazioni museali, e non solo, di una serie di progetti di ricostruzione di interventi performativi, opere ambientali e mostre. Il fenomeno⁵³⁸ è frutto di una convergenza di fattori e necessità differenti da parte degli attori del sistema dell'arte: i curatori sentivano la necessità di investigare nuove formule espositive per le ricerche effimere che andassero oltre l'allestimento della semplice documentazione video-fotografica; i musei, sotto la spinta dei dettati dell'"economia dell'esperienza", studiavano nuovi modelli di partecipazione per il pubblico e il carattere relazionale e interattivo delle ricerche processuali si offriva come contesto ottimale; il mercato, che anelava il

⁵³⁸ In occasione del remake della mostra di Szeemann "When Attitudes Become Forms", promossa dalla Fondazione Prada nel 2013, son stati raccolti una serie di saggi che guardano al fenomeno da prospettive differenti. Cfr. Germano Celant et alii (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, cat. della mostra, Progetto Prada Arte, Milano, 2013

recupero di quelle installazioni andate perdute, per incidenti o per il deperimento della materia a cui gli stessi autori le avevano condannate, non poteva che supportare una riformulazione di quanto fosse lecito nell'atto della ripetibilità degli oggetti; gli studiosi andavano strutturando negli stessi anni la disciplina di storia delle mostre; infine, gli artisti, già abituati a lavorare sulle convenzioni espositive museali, ben reagivano allo stimolo di confrontarsi con le eredità delle ricerche novecentesche.⁵³⁹

Il Van Abbe si inserisce in questa tendenza, sfuggendo al rischio del *reenactment* come evento fine a se stesso, e vi costruisce intorno una riflessione di carattere politico.

Charles Esche⁵⁴⁰, abbracciando la tesi di Timothy J. Clark del Modernismo come nostra antichità⁵⁴¹, vede in queste riproposizioni un atto di seppellimento del Modernismo, che, acquisendo lo statuto di antichità, ci permette di instaurare una nuova relazione con i suoi apporti, più feconda, da cui “può lanciare nuovi incantesimi ispiratori senza diventare una tradizione a cui bisogna conformarsi”⁵⁴². Museificando il passato, siamo costretti a fare i conti con il nostro presente, a interrogarci su quanto sia profondo il divario che ci separa e, quindi, a fare una riflessione critica sulla nostra incapacità di realizzare le premesse utopiche in cui il modernismo aveva creduto, quella che Scott Burton descrive come “l’ossessione moderna di spingersi il più lontano possibile”⁵⁴³.

⁵³⁹ Cfr. C. Bishop, “L’era della ricostruzione: anacronie nell’arte dell’installazione”, in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, pp. 667 - 671

⁵⁴⁰ Cfr. Id, “Un’ambientazione diversa cambia tutto”, in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, pp. 688 - 691; cit. *ivi*, p. 690

⁵⁴¹ Cfr. T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, University of California Press, Berkley, CA, 1999, p. 4 - trad. it Id, *Addio a un’idea. Modernismo e arti visive*, Einaudi, Torino, 2005; cit. *ivi*, p. 690

⁵⁴² Cfr. Id, “Un’ambientazione diversa cambia tutto”, cit. p. 690

⁵⁴³ *Ibidem*

È questo il senso profondo che muove il progetto *Museum Modules*, capace di aprire una riflessione tanto a livello teorico, come abbiamo visto, quanto a livello istituzionale. Il programma infatti scavando nel passato non si limita a dar vita a formati espositivi sperimentali, ma recupera quella che negli anni Sessanta è stata una cifra distintiva del Van Abbe. Sotto la direzione di Jean Leering⁵⁴⁴, infatti, il museo olandese fu fra le prime istituzioni⁵⁴⁵ a proporre rifacimenti di installazioni ambientali celebri come il *Proun Space* di El Lissitzky del 1923 (1965), *Flower Room* e *Café Aubette* di Theo van Doesburg del 1926-28 (1968)⁵⁴⁶ e *Light-Space Modulator* di Moholy-Nagy (mai terminato e ripreso proprio nel progetto *Play Van Abbe*), con l'intento di creare un dialogo fra le avanguardie storiche e le ricerche degli anni Sessanta:

*“Volevo anche mostrare gli sviluppi storici, non in quanto fenomeno storico ma per la rilevanza delle opere di Moholy-Nagy, El Lissitzky, Duchamp e Theo van Doesburg per l'arte attuale. Questi artisti volevano unire l'arte e la vita e questo legame era anche il mio ideale. Quale può essere il ruolo dell'arte nella società, la fruibilità dell'arte nella vita, erano questi gli interrogativi che più mi stavano a cuore”*⁵⁴⁷

Esche fece sue le riflessioni del predecessore, prima con la ricostruzione nel 2007 di *Workers' Reading Room* di Rodčenko (1925), e poi, appunto con *Museum Modules*, dando vita a progetti dalla profondità teorica stratificata che sarebbe riduttivo circoscrivere a semplici *remake*, ma che, piuttosto, evidenziano una visualizzazione della condizione di anacronia trasportata sul piano della “museografia radicale”, come

⁵⁴⁴ Sulla linea curatoriale di J. Leering, cfr. H.U.Obrist, “Jean Leering”, in *A Brief History of Curating*, JRP, Berlino, 2008, pp. 66 - 79

⁵⁴⁵ Si distinse anche lo Sprengel Museum di Hannover che nel 1962 supportò la ricostruzione del *Kabinett der Abstrakten* di El Lissitzky, realizzato in occasione della mostra “Die zwanziger Jahre in Hannover”, realizzata presso il Kunstverein di Hannover. Cfr. C. Bishop, “L'era della ricostruzione..”, p. 671

⁵⁴⁶ Si tratta di due ambienti che l'artista realizzò rispettivamente per uno spazio privato, il salone delle feste della villa Noailles a Hyères, e per uno commerciale, un cinema/sala da ballo a Strasburgo. Leering ripropose entrambi in scala (1:5 e 1:4).

⁵⁴⁷ cit. in C. Bishop, “L'era della ricostruzione..”, p. 671

abbiamo visto teorizzato dalla Bishop. L'intellettualismo di certe riflessioni teoriche convive, inoltre, con un piano strategico-allestitivo efficace, che permette ai fruitori di viaggiare nel tempo e nello spazio - offrendo loro la possibilità di fruire fisicamente le esposizioni storiche - e che, al contempo, vuole innescare spunti di riflessione grazie ai filtri contemporanei dei progettisti ospiti.

Gli altri due progetti di *Play Van Abbe_2*, *In Between Minimalism* e *To the Margin and Back* - *Andrej Wróblewski* assumono una posizione ancillare rispetto al primo.

*In-between Minimalism*⁵⁴⁸ propone una selezione delle opere afferenti ai movimenti del Minimalismo e dell'Arte Concettuale presenti in collezione, con l'intento di riflettere sulla produzione industriale seriale e la proprietà intellettuale; in qualche modo, quindi, riprende le tematiche della replica e della copia che venivano parzialmente sollevate dai *remake* delle esposizioni storiche. Su questa analisi storico-artistica tradizionale si inserisce l'intervento del gruppo SUPERFLEX, con il progetto "FREE SOL LEWITT". Il gruppo interpreta le opere in mostra come 'fotocopiatori o prototipi di fotocopiatori', riproducibili, potenzialmente all'infinito, che vivono un'esperienza di prigionia dentro lo spazio museale. Concentrandosi sul progetto di Sol Lewitt, propongono quindi di "liberarlo" costruendo uno spazio di produzione industriale, un'officina di carpenteria temporanea, all'interno del Van Abbe, in cui l'opera *Untitled (Wall Structure)* viene costruita secondo il processo indicato dall'artista, ma che, al contrario del lavoro

⁵⁴⁸ La mostra era a cura di Christiane Berndes, Daniel McClean e SUPERFLEX e includeva gli artisti: Carl Andre, Jo Baer, John Baldessari, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Alan Charlton, Hanne Darboven, Ad Dekkers, Dan Flavin, Donald Judd, Yves Klein, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Morris, Royden Rabinowitch, Martha Rosler, Robert Ryman, SUPERFLEX, Niele Toroni, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Andy Warhol

La riflessione è stata accompagnata da una giornata seminariale, dal titolo "Who owns the artwork?" (5 maggio 2010), sul tema della proprietà dell'opera d'arte da parte delle Istituzioni, sia nei suoi aspetti fisici sia nei suoi aspetti intangibili di progetto, questione particolarmente controversa per tutti quei lavori di arte smaterializzata degli anni Cinquanta e Sessanta (Le registrazioni del seminario sono fruibili sul sito del museo: http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=20&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=626&cHash=647388786c).

fruito, 'come previsto da progetto' può essere acquisito dal visitatore. **[FIG. 33]** Attraverso la manualità, realizzando questa copia legittimata (di un'opera del Sol Lewitt o dei Superflex?) si creava un ulteriore canale di mediazione dei temi della mostra e, insieme, si evidenziava la posizione del museo circa le questioni del copywriting e della proprietà, mettendolo davanti alla mancata rispondenza, nei fatti, alla libertà e alla condivisione delle conoscenze di cui si fa portatore.

La mostra di A. Wróbleski, invece, prima retrospettiva dell'artista fuori dai confini della nativa Polonia, non manifesta in realtà una stretta aderenza con la ricerca sulla collezione museale promossa da "Time Machine"; piuttosto si lega a una generale volontà di allargare i confini della visione proposta dal museo, facendo luce sulla figura artistica e il contesto in cui il suo lavoro si è sviluppato (con particolare attenzione alla storia espositiva che ne ha sorretto le diverse fasi di carriera). Il progetto troverebbe giustificazione all'interno del programma come l'applicazione del modello metodologico del Van Abbe, la storia della mostre, a un contesto storico-museale differente.

4.2.2.c. *Play Van Abbe_Parte III_ The politics of collecting - The collecting of politics* (settembre 2010 - gennaio 2011)

La terza parte *Play Van Abbe* concentra le sue riflessioni sull'atto del collezionare, suoi significati e le modalità con cui è possibile fruire delle altrui raccolte, siano queste di collezionisti veri e propri, istituzionali o di artisti.

La mostra⁵⁴⁹ si concentra proprio sulle collezioni di artisti, intese come costituzione di un archivio personale di ricerca e/o di memorie, con un taglio politico legato alla comprensione del reale, e sulle modalità attraverso le quali la traiettoria personale può farsi comprensione collettiva. Si tratta di un tema riscontrabile in diverse pratiche artistiche a partire dagli anni Sessanta, che parzialmente si intrecciano con l' impulso archivistico di cui si è parlato nel capitolo precedente.⁵⁵⁰ Il tema risponde a una volontà di rendere manifesto come ogni di raccolta, catalogazione ed esposizione sia frutto di una visione personale. Parlando del micro, l'attitudine individuale degli artisti, si vuole richiamare il macro, quello delle istituzioni; attraverso questo taglio analitico, viene quindi affrontata la questione delle acquisizioni nella storia del Van Abbe.

Si tratta di una lettura che risponde perfettamente alle esigenze di decostruzione promosse dal programma Play Van Abbe. Lo stesso progetto, se osservato da un punto di vista più strettamente curatoriale-museografico, non si configura come spazio di sperimentazione e, nel contesto del nostro studio, non è possibile riscontrare soluzioni allestitivo che arricchiscano il dibattito sul canone. **[FIG. 34]**

⁵⁴⁹ A questa si aggiungeva una breve serie di momenti discorsivi, "Kiosks for useful knowledge", che nel format non differiscono dagli incontri informali organizzati per le precedenti programmazioni. Gli appuntamenti sono realizzati in collaborazione con la piattaforma web della Mobile Academy, in quel periodo impegnata in un programma dal titolo "Shadowing Institutions". Le coppie di relatori invitati per ciascun incontro - Paul O'Neill e Annie Fletcher, Brian Holmes e Charles Esche, Ljsbrand Hummelen e Cristiane Berndes - si proponevano di intavolare un dibattito sui temi della mostra e così fornire una guida per il pubblico dei non-addetti ai lavori.

⁵⁵⁰ La tendenza è stata indagata, in una visione più generale sul rapporto fra artista e museo, nella mostra "The Museum as Muse. Artist Reflect" curata da Kynaston McShine al MoMA di New York nel 1999 (Cfr. Kynaston McShine, *The Museum as Muse. Artist Reflect*, cat. della mostra, 1999). Per una lettura specifica sull'argomento, cfr. J. Putnam, "Art or artifact" in *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Thames & Hudson, Londra 2001, pp. 66 -89

4.2.2.d. *Play Van Abbe_Parte IV_ The pilgrim, the tourist, the flaneur (and the worker)*

Il vero protagonista di questo progetto è l'apparato di supporto alla visita, tanto che la mostra⁵⁵¹ assume quasi un ruolo subordinato. L'obiettivo era imbastire una riflessione sugli atteggiamenti e la *forma mentis* che un visitatore può assumere durante un'esperienza di fruizione di una mostra. Il pellegrino, il turista e lo sfaccendato (l'addetto ai lavori è posto in un ruolo di subalternità, in questo caso) sono quindi espressione delle modalità di fruizione possibile. Le tre categorie sono accomunate dall'idea di viaggio - questa, quindi, l'esperienza museale - vissuto, rispettivamente, come un momento che si nutre di contemplazione, di distacco dalla faticosa quotidianità per esplorare ciò che non si conosce e, infine, il bighellonare curioso non legato a specifiche necessità.

Per ogni ruolo veniva suggerito un percorso di fruizione differente nella mostra, il cui allestimento risultava particolarmente articolato proprio a suggerire la variabilità del paesaggio nel cammino; la planimetria pluridirezionale non obbligava al percorso predefinito e si animava nell'alternanza di sale ampie di grande respiro e nicchie in cui poter contemplare il singolo lavoro. **[FIG. 35]**

⁵⁵¹ Curata da Charles Esche, Christiane Berndes, Galit Eilat, Steven ten Thije, Diana Franssen, includeva gli artisti: Gerrit van Bakel, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Sarah Charlesworth, Robert Delaunay, Thierry De Cordier, Braco Dimitrijevic, Erwin van Doorn, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Douglas Gordon, Jenny Holzer, Anselm Kiefer, Surasi Kusolwong, Richard Long, Christina Lucas, Klaus Mettig, Piet Mondriaan, Deimantas Narkevičius, Marko Peljhan, Pablo Picasso, David Robilliard, Oliver Ressler, Martha Rosler, Ulay / Abramovic, Katharina Sieverding, Jan Vercruyssen, Andy Warhol, Yang Zhenzhong, Erwin van Doorn & Inge Nabuurs

Tra le stratificazioni di significato proposte, vi era anche la lettura di genere e post-coloniale: un diagramma informava il pubblico sul genere sessuale degli artisti in mostra, la loro provenienza geografica.

All'entrata della mostra il visitatore veniva chiamato a scegliere quale ruolo volesse ricoprire e, sulla base della scelta, gli veniva consegnato un supporto alla visita: ecco che, ora, diventava lui il "player".

Il pellegrino è colui che si focalizza sul lavoro, che vuole supportare la sua esperienza con i contributi testuali ed entrare in profondità nei contenuti del discorso artistico; probabilmente ha conoscenze pregresse di storia dell'arte o, comunque, è un abituale frequentatore dei musei. Il supporto a lui destinato era l'audioguida, canonico accompagnamento all'approfondimento, strutturato secondo un itinerario di visita prestabilito dai curatori. **[FIG. 36]**

Il turista è colui che vive la visita come un momento di intrattenimento di qualità e, probabilmente, il tempo dedicato al museo è organizzato nella fitta agenda giornaliera di visita per la città. È quindi possibile che non possa permettersi una fruizione approfondita e, magari, sia costretto a fare una selezione di opere su cui soffermarsi (magari le più celebri della collezione, come ogni buona guida turistica segnala). All'ingresso riceveva una piantina delle sale con le informazioni base e una serie di aneddoti, volti a stimolare la curiosità più che approfondire il dettaglio delle opere; la scelta di quale percorso seguire, era quindi libera.

Il *flâneur* è colui che si vuole godere il museo e la sua atmosfera, un po' perdigiorno, un po' dandy d'altri tempi. Non ha aspettative, non ha tempi da rispettare, è pronto a cogliere le suggestioni che possono arrivare e a farsi distrarre da eventuali imprevisti. Il suo strumento di accompagnamento non può che essere anti-canonico: si trattava di una traccia audio di un paesaggio sonoro, da esperire durante l'osservazione come accompagnamento poetico alla fruizione spaziale.

Terminata la visita, ciascuno di essi era invitato a trasformarsi nell'addetto ai lavori, recandosi nella sezione "Torre", in cui era possibile lasciare commenti, suggestioni e, eventualmente, intavolare una discussione con gli altri visitatori.

Si tratta, ovviamente, di ruoli rigidi e stereotipati che, in apparenza, sembrano negare la libertà del singolo visitatore. In realtà la liberazione passa dalla convenzione: attraverso “il gioco di ruolo” si offre al fruitore un’occasione di presa di coscienza delle modalità con cui è solito guardare l’arte ed evidenziare l’esistenza di una vasta gamma di esperienze, di cui i quattro ruoli proposti costituiscono solo una minima parte. Inoltre, nulla gli vieta di visitare nuovamente la mostra scegliendo un nuovo “filtro” e assecondando nuove curiosità e, magari, condividendo quanto vissuto dopo il rito della mostra, dentro la Torre, dove tutti sono esperti (nel senso etimologico del termine, perché hanno esperito). Il processo innescato è quindi volto all’autodeterminazione del singolo, sempre aperto e modificabile attraverso la mostra come momento di educazione radicale. Come racconta, Alison Bursterin, del dipartimento educativo del MoMA, dopo aver visitato *The Pilgrim*..:

*“Lasciando il Van Abbemuseum, mi son ritrovata e ho iniziato ad apprezzare “la libertà di non sapere”. Forse è questa la vera ragione per cui il Nuovo Istituzionalismo è stato così fortemente contestato. Per valutare il tipo di relazione che questo approccio incoraggia, si deve prima rinunciare al desiderio di azioni definitive.”*⁵⁵²

La riflessione intorno agli strumenti di supporto venne portata avanti anche dopo la conclusione del progetto *Play Van Abbe*. Tutt’oggi il museo propone una serie di protesi di visita per soddisfare esigenze di varia natura⁵⁵³: è possibile costruire il proprio paesaggio sonoro del museo (e condividerlo con altri visitatori), fare visite guidate strutturate specificatamente per le esperienze dei bambini - ma i visitatori di tutte le età possono richiederlo, fare un tour dell’olfatto per amplificare l’esperienza sensoriale, ricalcare i tour progettati da altri così da comprendere come ognuno venga

⁵⁵² Cfr. Ead, “‘Freedom Not to Know’: New Institutional Approaches at W139, Witte de With and Van Abbemuseum”, in *MoMA Inside/Out blog*, 19 agosto, 2013

⁵⁵³ Cfr. “Toolshop” sul sito del museo (http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=40&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=1242)

attirato da suggestioni differenti. In questo modo non solo si va oltre la lettura della categoria di pubblico del museo tradizionale, ma si va oltre anche quella post-modernista di pubblici (le *audiences*): l'istituzione imbastisce un dialogo individuale con il singolo visitatore, aprendo un processo non solo di fruizione della memoria collettiva - quella custodita ed espressa dalla collezione - ma anche di sviluppo della stessa attraverso nuove esperienze condivise.

NOTE CONCLUSIVE

Il presente studio ha voluto evidenziare come il Nuovo Istituzionalismo costituisca un fenomeno cruciale per la comprensione della pratica curatoriale e della nuova identità museale che si sta sviluppando nel nuovo millennio. Lungi dal rappresentare un'esperienza conclusa, l'attitudine interrogativa e sperimentale alla base della pratica vive tutt'oggi, portata avanti dagli stessi protagonisti che hanno contribuito alla sua nascita, costituendosi come un punto di riferimento imprescindibile per i professionisti e per gli studiosi che vogliano intraprendere un percorso di approfondimento della curatela come modalità di pensiero radicale.

Questo non significa che il movimento sia esente da criticità o da incongruenze, che vanno dall'incoerenza di un allestimento specifico rispetto al tema indagato, al rischio di intellettualismo di certe posizioni autoriali. Tutte le contraddizioni, d'altronde, fanno parte del carattere sperimentale della pratica. Allo stesso modo il Nuovo Istituzionalismo soffre della stessa ambiguità che caratterizza il panorama della produzione culturale attuale, subordinato comunque a un contesto neoliberista in cui il valore della produzione umanistica è costantemente messo sotto pressione dalla scelleratezza del sistema economico. Alle posizioni qui analizzate va comunque riconosciuto il valore di proporre alternative ai modelli consolidati, e narrazioni che vogliono suggerire un futuro capace di sfuggire a questo ecosistema.

Si è partiti dall'approfondimento della relazione fra la pratica curatoriale e le ricerche artistiche della critica istituzionale e dell'estetica relazionale. Sviluppando quelle che nella letteratura critica, e nelle dichiarazioni dei curatori, rappresentavano delle suggestioni non pienamente argomentate, si è strutturata una linea analitica specifica per entrambi i fenomeni.

Per la Critica Istituzionale si è perseguito l'obiettivo di delineare una continuità fra le diverse ondate, individuata nella tendenza a condurre la propria critica attraverso un'aderenza fra oggetto della contestazione e formalizzazione della stessa. Inoltre, si è posto il Nuovo Istituzionalismo lungo la medesima genealogia della pratica artistica, grazie all'apertura del concetto di "Istituzione" alle persone fisiche, secondo la teorizzazione di Andrea Fraser. Accogliendo tale visione, si conferma la possibilità di includere i curatori nell'attitudine critica sviluppata dagli artisti e si colloca il loro operare nell'esercizio della *criticalità*, ovvero nell'attitudine alla ricerca condotta nei confini della problematica stessa, unendo speculazione teorica e sperimentazione empirica.

Per quanto riguarda l'estetica relazionale si è proposta un'apertura dei termini della relazione alla svolta sociale, caratterizzante molte delle ricerche artistiche degli ultimi vent'anni. Così facendo, si è sottolineata la necessità di pensare le pratiche sociali in un ampio ventaglio che va dalla condivisione all'antagonismo, evidenziando come tutte queste sfumature siano riscontrabili tanto nelle posizioni teoriche quanto nei progetti del Nuovo Istituzionalismo. Si è quindi proposto un approfondimento degli interscambi fra la pratica artistica e quella curatoriale, in una lettura sviluppata attraverso il concetto di *performatività*, ovvero di quella condizione dell'agire autoriflessivo, che vede nell'atto discorsivo le possibilità di trasformazione effettiva del reale.

L'analisi del rapporto con le pratiche artistiche vicine al movimento, quindi, ha portato a confermarne la lettura come terza ondata della Critica Istituzionale, sviluppata sull'esercizio performativo del ruolo curatoriale.

L'inserimento del Nuovo Istituzionalismo in questa genealogia ha permesso di situarne il contributo in una prospettiva più ampia, non limitata al quadro degli anni Novanta e Duemila. Piuttosto, ha evidenziato come la pratica vada inquadrata in un più generale discorso sulla curatela collaborativa, che si costruisce in un rapporto intimo fra artista

e curatore, finalizzata alla proposta di esperienze espositive e museali feconde, che non si limitino a offrire momenti di contemplazione ma diventino momenti di riflessione critica sull'individualità - l'esperienza sensoriale di un corpo che si muove nello spazio - e la collettività - il ruolo che il singolo ricopre nelle dinamiche sociali. Tale riflessione è stata aperta sul finire degli anni Venti, supportata da figure leggendarie come Alexander Dorner, ha un suo ricorso sul finire degli anni Sessanta, con il contributo di curatori quali Pontus Hultén e William Sandberg, e un nuovo sviluppo, appunto, nel Nuovo Istituzionalismo.

Possiamo sostenere, quindi, che le pratiche sperimentali e l'attitudine critica e performativa della curatela siano emerse ciclicamente nel corso del Novecento, in concertazione con le pratiche artistiche che si sono interrogate sulla relazione con il contesto sociale e sulle possibilità politiche delle sue azioni: le Avanguardie storiche, le Neo-avanguardie, le ricerche socialmente impegnate degli anni Novanta.

Questa dinamica di continuo ritorno rappresenta una costante importante per la storia della curatela e meriterebbe di essere indagata con il dovuto approfondimento sia nei suoi contributi teorici sia nelle strategie allestitivo. Solo così si potrebbe elaborare un canone, nell'accezione della Vesič e Altshuler, della pratica curatoriale e rafforzare la struttura della giovane disciplina della storia delle mostre, le cui grandi potenzialità sono ancora in larga parte da sviluppare.

Attraverso l'analisi del movimento è stato possibile, proprio su questa riflessione, aprire alcune questioni metodologiche, relative al taglio disciplinare e agli strumenti di analisi applicabili alle pratiche curatoriali, e provare a indicare un possibile metodo di indagine per la costruzione di una nomenclatura espositiva calibrata sulle specificità del movimento. Il tema ha richiesto l'adozione di una prospettiva critica transdisciplinare, capace di accostare alle questioni teoriche proprie dell'estetica e della storia dell'arte, quelle dei *museum studies*, sia nelle sue impostazioni

metodologiche sulla politica del *display* sia in quelle di metodo, sull'analisi delle programmazioni museali e dei formati espositivi.

È stato quindi possibile tracciare un percorso specifico, libero dalle griglie disciplinari. Attraverso una selezione critica di un vasto flusso di fonti eterodosse, si è costruita una selezione dei contributi più interessanti proposto dal movimento. Attraverso la costruzione di questa storia delle mostre, condotta secondo una lente attenta al medium più che ai temi, si è proposta una rinnovata grammatica dei format espositivi della mostra monografica, di quella archivistica, della collettiva - grazie a nuove forme di temporalità e multi-autorialità - e, soprattutto, si è evidenziata la possibilità di costruzione di una nuova relazione con le collezioni museali - attraverso la defeticizzazione dell'opera d'arte e la valorizzazione del suo carattere anacronico - tema particolarmente interessante per il dibattito italiano, vista l'identità del nostro patrimonio culturale.

Proprio l'Italia risulta assente dal quadro qui tracciato. Non essendo stata interessata pienamente dalla dinamica, l'inserimento di una riflessione specifica sul nostro contesto sarebbe risultata una forzatura sconnessa dal discorso generale. Questo non significa che il tema non possa costituire un motivo di interesse per il dibattito nazionale, anzi. Proprio nel nostro Paese ripensare il ruolo del museo e la categoria di "contemporaneo" costituirebbe un momento di crescita importante, che ci permetterebbe di trovare nuova vitalità critica per la programmazione culturale del futuro.

Infine, è importante precisare come queste note conclusive non possono che essere parziali e, probabilmente, si prestino ad essere superate in un tempo abbastanza prossimo. La riflessione specifica qui condotta necessiterà, probabilmente, di aggiornamenti e nuovi approfondimenti: i curatori neoistituzionalisti continuano a lavorare e le istituzioni a strutturarsi, in un contesto socio-culturale che muta a una velocità più che sostenuta.

Inoltre, la narrazione qui sviluppata rappresenta sola una delle tante possibili sul Nuovo Istituzionalismo, concentrata sulla forma della pratica curatoriale. Diverse costruzioni discorsive potrebbero approfondire questioni tangenti all'indagine qui condotta, come l'analisi sociologica del pubblico che ha fruito questo tipo di esperienze o uno studio sistematico sull'economia che le ha supportate, sia in termini di politiche culturali sia dei finanziamenti di natura privata. L'auspicio è quello che i colleghi e studiosi di altre discipline possano essere interessati a concentrarsi sullo stesso caso studio, così da produrre un discorso corale e transdisciplinare capace di inquadrare il fenomeno nella sua totalità.

BIBLIOGRAFIA

PUBBLICAZIONI IN VOLUME E RACCOLTE DI SAGGI

Adorno Theodor W., *Prismi, Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972 (ed. or. 1955)

Adorno Theodor W., *The Culture Industry*, Routledge, Londra, 1991 (ed. or. 1972)

Agamben Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Edizioni nottetempo, Roma, 2010 (ed. or. 2006)

Alberro Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge, MA, 2003

Alberro Alexander e Buchmann Sabeth (a cura di), *Art After Conceptual Art*, MIT Press, Cambridge, MA, and London, 2006

Alberro Alexander e Stimson Blake (a cura di), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999

Alberro Alexander (a cura di), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Ed. Alexander, MIT Press, Cambridge, MA, 2005

Alberro Alexander e Norvell Patricia (a cura di), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, University of California Press, Berkeley, 2001

Anderson Gail, *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Altamira Press, Plymouth, 2012

Altshuler Bruce et al, *A manual for the 21st Century Institution*, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londra, 2009

Altshuler Bruce, *Biennals and Beyond: Exhibition That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon Londra e New York, 2013

Altshuler Bruce, *Salon to Biennals: Exhibition That Made Art History. 1863-1959*, Phaidon Londra e New York, 2009

Altshuler Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, University of California Press, Berkeley, 1994

Aranda Julieta et al. (a cura di), *What Is Contemporary Art?*, Sterneberg Press, Berlino, 2010

- Austin John L., *How to do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1962
- Barkey Emma (a cura di), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press, New Haven, 1999
- Barthes Roland, *Il grado zero della scrittura*, Nuovi saggi critici, Einaudi, Torino 1972 (ed. or. 1953)
- Bennett Tony, *The Birth of the Museum - History, Theory, Politics*, Routledge, Londra, 1995
- Bertola Chiara (a cura di), *Curare l'arte*, Electa, Milano, 2008
- Birnbaum Daniel e Obrist Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, JRP|Ringier, Berlino, 2008
- Bishop Claire (a cura di), *Participation*, MIT Press e Whitechapel Gallery, Cambridge MA e Londra, 2006
- Bishop Clarie, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012
- Bishop Claire, *Installation Art*, Tate, Londra, 2005
- Bishop Claire, *Radical Museology. or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Londra, 2013
- Bismarck Beatrice et al. (a cura di), *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlino, 2012
- Bismarck Beatrice et al. (a cura di), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibition*, Sternberg Press, Berlino, 2014
- Bordieu Pierre, *L'amore dell'arte. I musei europei e i loro pubblico*, Guaraldi, Rimini 1972 (ed. or. 1969)
- Bordieu Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005 (ed. or. 1992)
- Bourriaud Nicolas, *Estetica Relazionale*, Postmedia, Milano, 2010 (ed. or. 1998)
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004 (ed. or. 2002)
- Boutoux Thomas (a cura di), *Hans Ulrich Obrist. Interviews Volume 1*, Edizioni Charta, Milano, 2003
- Bradley Will, Esche Charles, *Art and Social Change: a Critical reader*, Afterall Books, Londra 2007

- Buchloh Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.
- Bürger Peter, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Milano, 1990 (ed. or.1984)
- Buskirk Martha e Nixon Mignon (a cura di), *The Duchamp Effect*, MIT Press, Cambridge, MA, 1996
- Butler Cornelia, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Afterall, Londra, 2012
- Butler Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York e Londra, 1997
- Ciric Biljana e Lai Sally, *Institution for the Future*, Chinese Arts Centre, Manchester, 2012
- Chiapello Eve, Boltanski Luc, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, Londra, 2005 (ed. or. 1999)
- Chiodi Stefano, *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze, 2009
- Choi Kwan Lam Margaret, *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the nNotion of Staging in Exhibitions*, Anchor Academic Publishing, Amburgo, 2014
- Clifford James, *The Predicament of Culture*, Harvard University, Cambridge MA, 1988
- Coles Alex (a cura di), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog, Londra 2000
- Crimp Douglas, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, MA, 1993
- Cuno James, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, Princeton, 2006
- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Massari, Roma, 2002 (ed. or. 1967).
- Danto Arthur, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari, 2008 (ed. or. 1974)
- Decter Joshua, *Art Is a Problem*, JRP, Zurigo, 2013
- Deutsche Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, MA, 1996
- Doherty Claire (a cura di), *From Studio to Situation*, Black Dog, Londra, 2004
- Dorner Alexander, *The Way Beyond Art*, Wittenborn, Schultz, Inc., New York, 1947
- Drabble Barnaby e Richter Dorothee (a cura di), *Curating Degree Zero: An International Curating Symposium*, Verlag für Moderne Kunst, Nuremberg, 1999

- Duncan Carol, *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, Oxon e New York, 1995
- Dewney Andrew et al. (a cura di), *Post-Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, Londra e New York, 2013
- Dumbadze Alexander e Hudson Suzanne (a cura di), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Malden e Oxford, 2013
- Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, 1962
- Ekeberg, Jonas (a cura di), *New Institutionalism, Verksted #1*, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 2003
- Eigenheer Marianne, Drabble Barnaby, Richter Dorothee (a cura di), *Curating Critique, Revolver*, Frankfurt am Main, 2007
- Ferrari Federico, *Lo spazio critico*, Lanfranchi, Milano, 2006
- Filipovic Elena et al. (a cura di), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010
- Fletcher Annie et al., *Plug in to Play*, Eindhoven, 2009
- Foster, Hal, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Verso, Londra, 2015
- Foster Hal (a cura di), *L'Antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia, Milano, 2014 (ed. or. 1983)
- Foster Hal, *Design and Crime*, Postmedia, Milano, 2003 (ed. or. 2002)
- Foster Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985
- Foster Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, MA, 1996
- Foucault Michel, *Eterotopie*, Mimesis, Milano, 2001 (ed. or. 1967)
- Foucault Michel, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR Rizzoli, 2013 (ed. or. 1969)
- Gielen Pascal, *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Valez, Amsterdam, 2013
- Gillick, Liam e Lind, Maria (a cura di), *Curating With Light Luggage*, Revolver, Frankfurt am Main, 2005
- Globus Doro (a cura di), *Fred Wilson. A Critical Reader*, Ridinghouse, Londra, 2011
- Grazioli E. (a cura di), *Arte del 1900: modernismo, anti-modernismo e postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006

- Greenberg, Reesa, Ferguson Bruce e Nairne Sandy (a cura di), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London and New York, 1996
- Groys Boris, *Art Power*, Postmedia, Milano, 2012 (ed. or. 1998)
- Groys Boris, *Going Public*, Sternberg Press, Berlino, 2010
- Hannula, Mika (a cura di), *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, NIFCA, Helsinki, 1998
- Hansen Tone (a cura di), *(Re)staging the Art Museum*, Revolver, Berlino, 2011
- Hansen Tone e Iversen Trude (a cura di), *The New Administration of Aesthetics*, Torpedo Press, Oslo, 2008
- Hebert Stine e Szefer Karlsen Anne (a cura di), *Self-organised*, Open Editions, Amsterdam, 2013
- Hein Hilde S., *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Smithsonian Books, Washington DC, 2000
- Hirsch Nikolaus e Miessen Markus (a cura di), *The Space of Agonism. Markus Miessen in Conversation with Chantal Mouffe*, Sternberg Press, Berlino, 2012
- Hirsch Nikolaus e Miessen Markus (a cura di), *What is Critical Spatial Practice?*, Sternberg Press, Berlino, 2012
- Hoffmann Jens (a cura di), *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, D.A.P., 2014
- Hoffmann Jens (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Milano, 2013
- Hoffmann Jens (a cura di), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, Revolver, Frankfurt am Main, 2004
- Hooper-Greenhill Eileen (a cura di), *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London and New York, 1992
- Jameson Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London and New York, 1991
- Jiménez José, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo, 2007 (ed. or. 2002)
- Joselit Joseph, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, 2013
- Kachur L., *Displaying the Marvelous: M. Duchamp, S. Dalì and Surrealist Exhibition installation*, Massachusetts Institute of Technology, 2001
- Kantor Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of*

Modern Art, MIT Press, Cambridge, MA, 2002

Karp Ivan et al. (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformation*, Duke University Press, Durham, 2006

Karp, Ivan e Levine, Steven D. (a cura di), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institutional Press, Washington DC, 1998

Kester, Grant H., *Conversation Pieces-Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004

Klonk Charlotte, *Space of Experience: Art Gallery interiors from 1800 – 2000*, Yale University Press, 2009

Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea*, Thames and Hudson, Londra, 1999

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA, 1986

Kravagna, Christian (a cura di), *The Museum as an Arena: Institutional-Critical Statements by Artists*, Kunsthau Bregenz, 2001

Krysa, Joasia (a cura di), *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Automedia, New York, 2006

Kuan Wood Brian (a cura di), *Selected Maria Lind Writings*, Sternberg Press, Berlino, 2013

Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge MA, 2004

Leung, Simon and Zoya, Kocur (a cura di), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell Publishing, Londra, 2004

Lind Maria, Grammel Søren et. al., *Collected Newsletters*, Revolver, Frankfurt am Main, 2005

Lind Maria, *Performing the Curatorial*, Sternberg Press, Berlino, 2010

Lorente J. Pedro, *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011

Liotard, Jean-Francois, *The Postmodern Condition*, Manchester University Press, Manchester, 1985

Macdonald Sharon (a cura di), *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Malden e Oxford, 2006

Mancini Maria Giovanna, *October. Una rivista militante*, Luciano, Salerno, 2014

- Marincola, Paula (a cura di), *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2001
- Marincola, Paula, *What makes a Great Exhibition*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Whitechapel ed., Londra, 2006
- Marstine Janet, Bauer Alexander e Haines Chelsea, (a cura di), *New Directions in Museum Ethics*, Routledge, Londra e New York, 2013.
- Marstine, Janet (a cura di), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Wiley-Blackwell, Malden e Oxford, 2005
- Marstine, Janet (a cura di), *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*, Routledge, Londra e New York, 2011
- Matarasso François, *Use or ornament. The social impact of participation in the arts*, Comedia, Glos, 1997
- McShine Kynaston, *The Museum as Muse. Artist Reflects*, MoMA, New York, 1999
- Merewether, Charles (a cura di), *The Archive*, MIT Press - Whitechapel Gallery, Cambridge MA e London, 2006
- Miller Toby e Yudice George, *Cultural Policy*, Sage Publications, Londra, 2002
- Möntmann, Nina (a cura di), *Arts and its Institutions. Current conflicts, critique and collaborations*, Black Dog Publishing, Londra, 2006
- Mouffe Chantal, *Agonistics. Thinking the World Politically*, Verso, Londra, 2013
- Mouffe Chantal, *Sul Politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Bruno Mondadori, Milano, 2007 (ed. or. 2005)
- Mouffe Chantal, *The Democratic Paradox*, Verso, Londra, 2005
- Müller Vanessa J. e Schafhausen Nicolaus, *Under Construction. Perspective on Institutional Practice*, Koenig, Colonia, 2006
- Nancy Jean-Luc et al., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007
- Nagel Alexander e Wood Christopher, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York, 2010
- Newhouse Victoria, *Toward a New Museum*, Monacelli Press, New York, 1998
- Negri Toni, *Arte e Multitudo*, Derive Approdi, Roma, 2014
- Newhouse Victoria, *Art and the Power of Placement*, Monacelli, New York, Press, 2006
- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999 (ed. or. 1976)

- O'Neill Paul (a cura di), *Curating and The Educational Turn*, Open Editions, Amsterdam, 2010
- O'Neill Paul (a cura di), *Curating Subjects*, Open Editions, Amsterdam, 2007
- O'Neill Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge MA, 2012
- Ohanian, Melik et al., *What do you Expect from an Art Institution in the 21" Century?*, Palais de Tokyo, Parigi, 2001
- Osborne Peter, *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, Londra 2013
- Pinto Roberto e Scardi Gabi (a cura di), *Time at Work*, Postmedia, Milano, 2009
- Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 1999
- Putnam James, *Art & Artifact: the Museum Effect*, Thames and Hudson, Londra, 2001
- Sandler Irving, Newman Amy(a cura di), *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred Barr*, Abrams, NY, 1986
- Ranciere, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London and New York, 2004
- Rand Steve, *Cautionary Tales: Critical Curating*, Apexart, New York, 2007
- Rauning Gerald e Ray Gene (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, May Fly, Londra, 2009
- Ribaldi Cecilia (a cura di), *Il nuovo museo: origini e percorsi*, Saggiatore, Milano, 2005
- Ribalta Jorge, Borja-Villel Manuel e Cabanas Karia Marie (a cura di), *Relational Objects, MACBA Collections 2002-2007*, Barcelona: MACBA Publications, 2010
- Rylands Philipp, *Peggy Guggenheim & Friederick Kiesler: The story of Art of this Century*, Guggenheim Museum ed, New York, 2005
- Rugg Judith, Sedwick Michele, *Issues in curating contemporary art and performance*, Intellect, Bristol, 2007
- Schmidt-Wulffen Stephan (a cura di), *The Artist as Public Intellectual*, Schlebrügge Editor, Vienna, 2008
- Schubert Karsten, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Conce pet from the French Revolution to the Present Day*, One Off Press, Londra, 2000
- Scudero Domenico, *Manuale del Curator. Teoria e pratica della cura critica*, Roma, Gangemi, Roma 2004

- Scudero Domenico, *Manuale pratico del Curator*, Roma, Gangemi, Roma 2004
- Serota Nicholas, *Esperienza e interpretazione: il dilemma del museo d'arte moderna*, ed. Kappa, Roma, 2007 (ed. or. 2000)
- Silverman Raymond, *Museum as Process. Translating Local and Global Knowledges*, Routledge, Londra e New York, 2015
- Smith Terry, *Thinking Contemporary Curating*, ICA, New York, 2012
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, MA, 1998
- Stenbeck Katarina (a cura di), *There's gonna be some trouble. The Five Year Rooseum Book 2011-2006*, Rooseum, Malmö, 2006
- Taccone Stefano, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno, 2010
- Tannert Christoph, Tischler Ute, *MIB - Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, Revolver, Frankfurt am Main, 2004
- Thompson Nato (a cura di), *Living as Form. Socially Engage Art from 1991 - 2011*, MIT Press, Cambridge MA, 2012
- Troncone Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia*, Postmedia, Milano, 2014
- Vanderlinden, Barbara e Filipovic, Elena (a cura di), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge, MA, 2005
- Vergo, Peter (a cura di), *The New Museology*, Reaktion Books, Londra, 1989
- Virno, Paolo, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York, 1996
- Von Hantelmann Dorothea, *How to Do Things with Art*, JRP, Zurigo, 2010
- Von Hantelmann Dorothea, *Notes on the Exhibition*, Hatje Cantz, dOCUMENTA(13), Ostfildern, 2013
- Wade Gavin, *Curating in the 21st Century*, The New Art Gallery Walsall and University of Wolverhampton, Walsall and Wolverhampton, 2000
- Watson Sheila (a cura di), *Museums and their Communities*, Routledge, Londra e New York, 2007
- Weil Stephen E. *Rethinking the Museum*, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1990

Welchman, John C. (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP Ringier, Zurigo, 2006

Winkel Camiel Van, *During the Exhibition the Gallery Will be Closed. Conceptual Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Valiz, Amsterdam, 2012

Yúdice George, *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press, Durham, 2003

Zuliani Stefania, *Effetto museo: arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2009

Zuliani Stefania, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2012

Zuliani Stefania, *Il museo all'opera*, Bruno Mondadori, Milano, 2006

SAGGI E ARTICOLI IN RIVISTE, PERIODI, QUOTIDIANI E PUBBLICAZIONI WEB

Alberro Alexander, A. Alberro, "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", in *October*, vol. 80 (primavera, 1997), pp. 57-84

Baudrillard Jean, "The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence", *October*, 20, Primavera 1982, pp. 3-13

Benoît Antille, " 'HON - en katedral: Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness'", in *Afterall*, n. 32, Estate 2013, versione online

Bishop Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, Autunno 2004, pp. 51-80

Bishop Claire, "Being Contemporary", in *PAJ, A Journal of Performance and Art*, Vol. 34, n.1, Gennaio 2012, p. 43 - 59

Bishop Claire, "Faking it in the Platform", *Untitled*, 32, Estate 2004, pp. 16-19

Bishop Claire, "The Social turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, Febbraio 2006, pp. 178 - 183

Bois Yve-Alain, "Esposizione: estetica della distrazione, spazio della dimostrazione", *Rivista di Estetica*, n. 16, 2001, p. 113 - 140

Brenson Michael, "The Curator's Moment: trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions", *Art Journal*, Vol. 57, No. 4, Inverno 1998, pp. 16-27

Buchloh Benjamin, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", in *October*, vol. 22, Autunno, 1982, pp. 104-126.

Buchloh Benjamin, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October*, 55, Inverno, 1990), pp. 105-143

Buchloh Benjamin, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde", in *Artforum*, Maggio 1980, pp. 52 - 59

Carrier David, "Art and Its Canons", in *The Monist*, 76, n.4, Ottobre 1993, p. 530

Carrer David, "The display of Art: An Historical Perspective", *Leonardo*, vol. 2, no. 1, 1987, pp. 83-86

Celant Germano et alii (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, cat. della mostra, 2013

Charlesworth JJ., "Curating Doubt", *Art Monthly*, No. 294, Marzo, 2006, pp. 1-4.

- Coles Alex, "Curating: Then and Now", *Art Monthly*, No. 275, Aprile, 2004, pp. 1-4
- Demos, T. J. "Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942", *October*, 97, Estate, 2001, pp. 91-119.
- Doherty Claire, "The Institution in Dead! Long Live the Institution Contemporary Art and New Institutionalism", *Engage*, No. 15, Primavera 2005, pp. 6-32
- Doherty Claire, "New Institutionalism and The Exhibition ad Situation", 2006 (versione online)
- Downey Anthony "An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practice and the Return of the Ethnographer", in *Third Text*, vol. 23, Issue 5, p. 593-603.
- Duncan Cameron, "The museum, a temple or the forum", in *Curator*, XIV, 1, 1971, p. 11-24
- Farquharson Alex. "Curator and Artist", *Art Monthly*, No. 270, Ottobre 2003, pp. 13-16.
- Farquharson Alex, "I Curate, You Curate, We Curate... ", *Art Monthly*, No. 269, Settembre 2003, pp. 7-10.
- Farquharson Alex, "Is the Pen Still Mightier?", *Frieze*, 92, Estate 2005, pp. 118-119
- Farquharson Alex, "Bureaux de Change", *Frieze*, 101, Settembre 2006, pp. 156-160
- Ferguson Bruce. "The Accidental Curator - Interview with Robert Storr", *Artforum*, Vol. XLI, No. 8, Aprile 2003, pp. 47-48.
- Foster Hal, "An Archival Impulse", *October*, 110, Autunno 2004, pp. 3-22
- Fraser Andrea, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, Vol. XLIV, No. 1, Settembre 2005, pp. 278-283
- Fraser, Andrea, "In and Out of Place", *Art in America*, Vol. 73, No 6, Giugno 1985, pp. 122-124
- Fraser Andrea, "Serving Institutions", *October*, Primavera 1997, pp. 120 - 127
- Greenberg Reesa, " 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web", *Tate Papers*, no. 12, 2009 (versione online)
- Germundson Curt, *Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience*, *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, Vol. XXI, No. 3, Settembre 2005, pp.263-273
- Heiser Jörg, "Curating: The Shape of Things to Come", *Frieze*, 81, Marzo 2004, pp. 52-53
- Hoffmann Jens, "A Plea for Exhibition", *Mousse Magazine*, n. 24, Giugno 2010 (versione online)

- Hoffmann Jens, "Curating between the Lines", *Critique d'art*, 41, Primavera/Estate 2013, pp. 2 - 5
- Hoffmann Jens, "Reentering Art, Reentering Politics", *Flash Art*, 34, No. 106, Estate 2002, p. 106.
- Hoffmann Jens, Lind Maria, "To Show or not to Show", *Mousse Magazine*, n. 31, Novembre 2011 (versione online)
- Krauss Rosalind, Michelson Annette, Crimp Douglas e Copjec Jean (a cura di), *October: The First Decade, YR 1976-1986*, MIT Press, Cambridge, 1987, pp. 175-200
- Krauss Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, Inverno 1999, pp. 289-305
- Krauss Rosalind, "The Cultural Logic of the Late Capitalism museum", *October*, n. 54, 1990, MIT Press, Cambridge MA, pp. 03-17
- Kreps Christina, "Appropriate Museology in Theory and Practice", *Museum Management and Curatorship*, 23, 1, pp. 23-41
- Kwon Miwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, in *October*, Vol. 80. (Spring, 1997), pp. 88-91
- Lueddeckens Ernst, "The 'Abstract Cabinet' of El Lissitzky", in *Art Journal*, Vol. 30, N. 3, Primavera, 1971, pp. 265-266
- Martin Stewart, "Critique of Relational Aesthetics" in *Third Text*, Vol. 21, Issue 4, Giugno 2007, pp. 396 - 386
- Mörsch Carmen, "Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique", *Afterall*, no. 26, Primavera 2011 (versione online)
- O'Neil, Paul, "The Co-dependent Curator", *Art Monthly*, No. 291, Novembre 2005, pp. 7-10
- O'Neill Paul, "Curating Utopics", *Art Monthly*, No. 272, Dicembre 2003, pp. 7-10
- O'Neill Paul, "Group Practice", *Art Monthly*, No. 304, Marzo 2007, pp. 7-10
- O'Neill Paul, "I am a Curator", *Art Monthly*, No. 275, Aprile, 2004, pp. 7-10
- O'Neill Paul, "Manifesta", *Art Monthly*, No. 299, Settembre 2006, p. 44
- Ribas Joãs "Notes Towards a History of the Solo Exhibition", *Afterall Journal*, n. 38, primavera 2015, p. 4-15
- Rogoff Irit, "From Criticism to Critique to Criticality", 2003, EIPCP, versione online
- Rogoff Irit, "Smuggling" – An Embodied Criticality", 2006, EIPCP, versione online

- Staniszewski Mary Anne, "Museum as Web Site, Archive as Muse: Some Notes and Ironies of the Conventions of Display", *Convergence*, 6 ,1, 2000, pp. 10-16
- Thomas Nicholas, "The Museum as Method", *Museum Anthropology*, v. 33, no. 1, pp. 6 - 10
- Uchill Rebecca, "Hanging Out, Crowding Out or Talking Things Out: Curating the Limits of Discursive Space", *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 1, n.1, 2012, pp. 27-43
- Vishmidt Marina, "The Cultural Logic of Criticality", *Journal of Visual Arts Practice*, v. 7, no. 3, pp. 253 - 269
- Von Bismarck Beatrice, "Gesture of Exhibiting", *Afterall*, 10, Inverno 2004 (versione online)
- Ward Frazer, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", *October*, 73, 1995, pp. 71-90
- Wielebska Kamila, "The Cultural memory machine, conversation with Charles Esche by Kamila Wielebska", in *Inter tekst*, 25.09.10 (webjournal)
- Zonnenberg Nathalie, "The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale", *Afterall*, no. 38, Primavera 2015 (versione online)

RIVISTE, PERIODICI - NUMERI MONOGRAFICI

Artforum, "The Museum Revisited", Estate 2010

Arken, "Utopic Curating", v. 5, 2010

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "The Revenge of the White Cube?", No. 1, Primavera/Estate, 2003

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "Biennials", *MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*, No. 2, 2004

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "Exhibition as a Dream", No. 3, 2004

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "Artist & Curator", no. 5, 2005

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "Archive: Memory of the Show", no. 6, 2006

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "The Grammar of the Exhibition", no. 7, 2006

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "The Grammar of the Exhibition", no. 7, 2006

MJ-Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, "The Canon of Curating", no.11, 2010

OnCurating, "Institution as Medium - Towards a Critical Architecture of Institutions", no. 2, 2009

OnCurating, "The Political Potential of Curatorial Practice", no. 4, 2010

OnCurating, "The Making of..", no. 5, 2010

OnCurating, "1,2,3 - - - Thinking About Exhibitions", no. 6, 2010

OnCurating, "Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part I", no. 8, 2011

OnCurating, "Curating Critique", no. 9, 2011

OnCurating, "Reinterpreting Collections", no. 12, 2011

OnCurating, "Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? / Part II", no. 13, 2012

OnCurating, "From the World of Art Archive", no. 14, 2012

OnCurating, "Performing the Exhibition", no. 15, 2012

OnCurating, "On Artistic and Curatorial Authorship", n.19, 2013

OnCurating, "(New)Institution(alism)", no. 21, 2014

OnCurating, "Politics of Display", no. 22, 2014

Tate Papers, no. 12, 2009

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 1, gennaio 2010

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 2, giugno 2010

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 3, gennaio 2011

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 4, giugno 2011

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 5, gennaio 2012

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 6, giugno 2012

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 7, gennaio 2013

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 8, ottobre 2013

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 9, aprile 2014

The Exhibitionist. Journal of Making Exhibition, n. 10, ottobre 2014

RISORSE WEB

<http://theutopiandisplay.com>

<http://www.internationaleonline.org>

<http://www.afterall.org/search/?q=video>

<http://vanabbemuseum.nl>

<http://www.museoreinasofia.es>

<http://www.kunstverein-muenchen.de>

<http://www.formerwest.org/Front>

<http://eipcp.net>

<http://curatorsintl.org>

<http://www.e-flux.com>

<http://www.frieze.com>

APPARATI FOTOGRAFICI

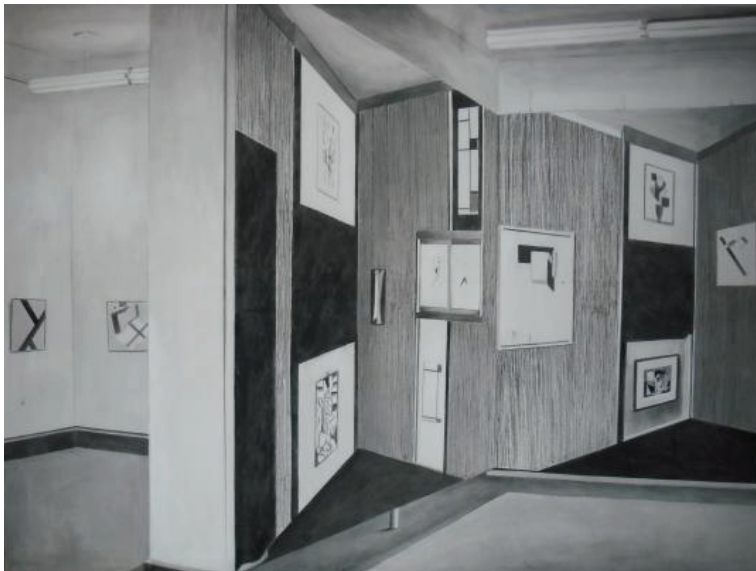


FIG. 01. *Abstract Cabinet*,
El Lissitzky e Alexander
Dorner,
Niedersächsisches
Landesmuseum di
Hannover, 1927- 28



FIG. 2. Veduta della
mostra *Hon*, a cura di
Puntus Hueltén, Moderna
Museet di Stoccolma,
1966

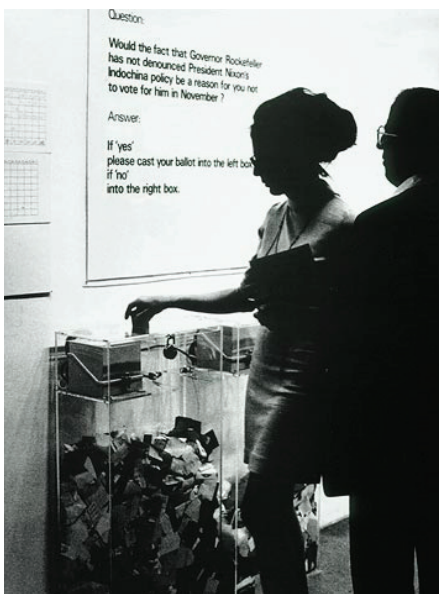


FIG. 3. Hans Haacke, *MoMA Poll*, 1970



FIG. 04. Marcel Broodthaers. *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (1968 - 1972)



FIG. 05. Daniel Buren, *Photo-souvenir: Peinture-Sculpture*, Guggenheim Museum, 1971



FIG. 06. Fred Wilson,
*Mining the Museum -
Modes of Transport*, 1992

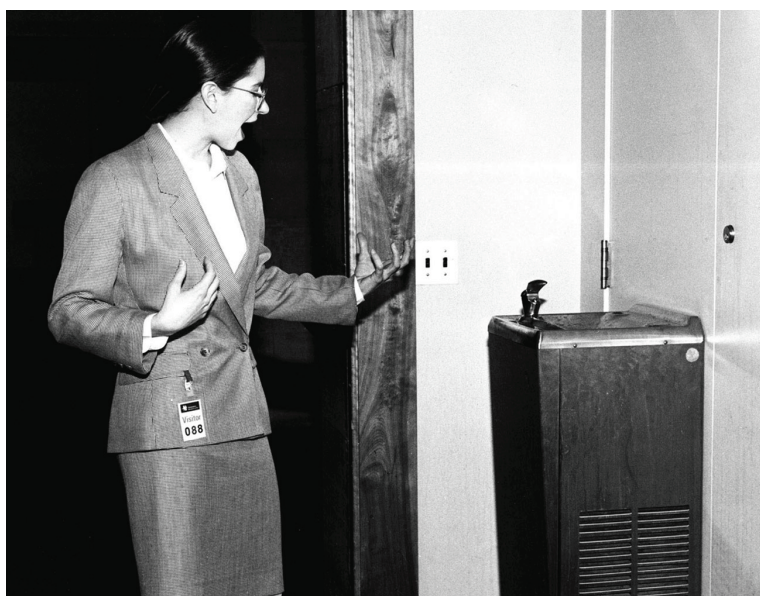


FIG. 07. Andrea Fraser,
*Museum Highlights: A
Gallery Talk*, 1989

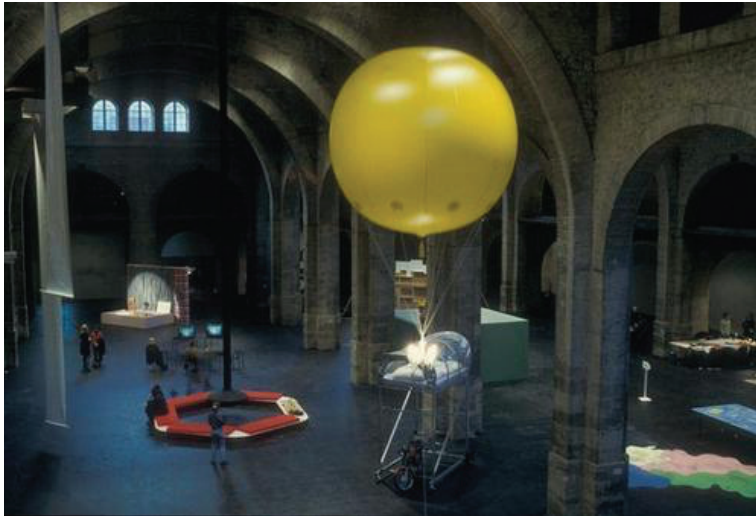


FIG. 08. Veduta della mostra *Traffic*, a cura di N. Bourriaud, CAP Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1996



FIG. 09. Rikrit Tiravanija, *Untitled 1993 (flädsuppe)*, 1993



FIG. 10. Harald Szeemann, ritratto da Baltasar Burkhard l'ultimo giorno di Documenta 5 (8 ottobre 1972)



FIG. 11. Veduta della mostra *Mark Lewis. The Near and Far Real. A Film in Production and Exhibition*, Rooseum di Malmö, 2003

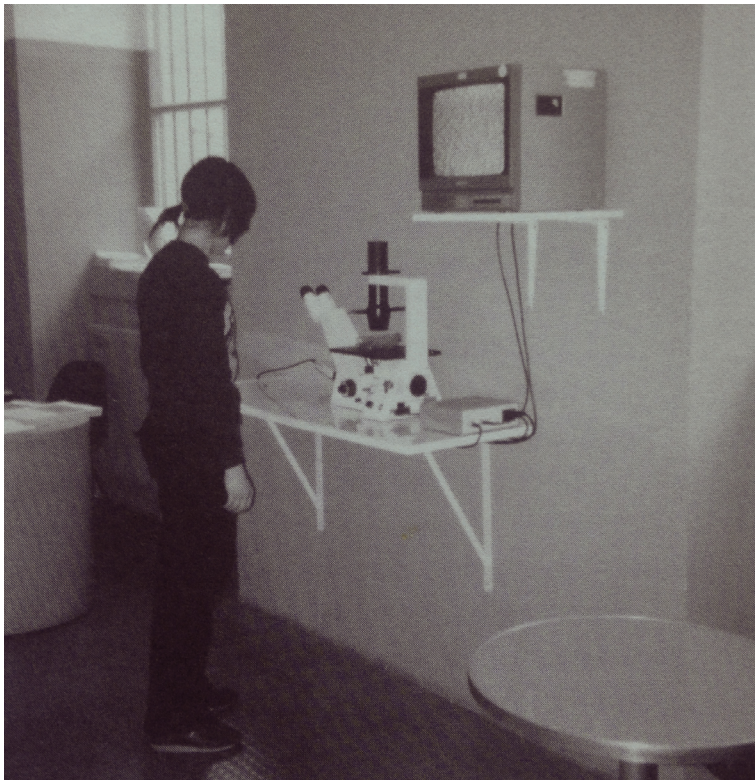


FIG. 12. Veduta della mostra *Extension in Time: Survey Exhibition with Christine Borland (Station 7)*, a cura di Maria Lind, Kunstverein di Monaco, 2003



FIG. 13. Veduta della mostra *53-hour john cage weekend*, Rooseum Malmö, 2003



FIG. 14. Veduta della mostra *What if: Art on the Verge of Architecture and Design*, a cura di Maria Lind (e Liam Gillick), Moderna Museet, Stoccolma, 2000



FIG. 15. Veduta della mostra *Baltic Babel*, (dettaglio: *Involved project*), Rooseum Malmö, 2002



FIG. 16. Veduta della mostra *Telling Histories* (dettaglio dell'opera di Liam Gillick *Archive Room Elements*), Kunstverein Monaco, 2003

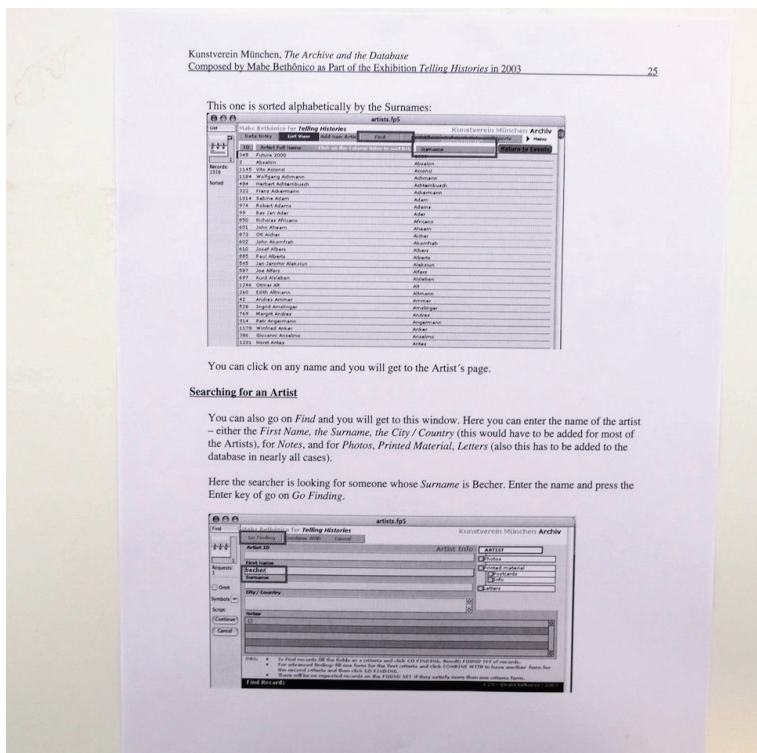


FIG. 17. Dettaglio della mostra *Telling Histories* (Mabe Bethônico, archivio web), Kunstverein Monaco, 2003



FIG. 18. Veduta della mostra *Living Archive - The Street. A Form of Living Together*, Van Abbemuseum, 2005 - 2006



FIG. 19. Veduta della mostra *Living Archive - Stars and Stripes Forever*, Van Abbemuseum, 2008-2009

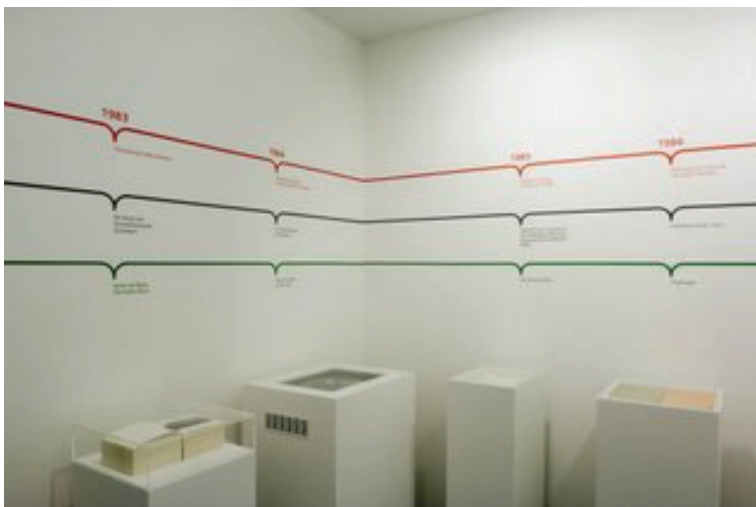


FIG. 20. Veduta della mostra *Living Archive - Meanwhile... behind the scenes*, Van Abbemuseum, 2006-2007



FIG. 21. Veduta della Sala 206 dell'allestimento della collezione del museo Reina Sofia con *Guernica* e la maquette del padiglione spagnolo all'Esposizione Universale del 1937.



FIG. 22. Veduta della Sala 409 dell'allestimento della collezione del museo Reina Sofia con *Untitled* di Mark Rothko e il film *Rear Window* di Alfred Hitchcock



FIG. 23. Veduta della Sala 210 dell'allestimento della collezione del museo Reina Sofia con l'inserimento del film *One week* di Buster Keaton nella sezione "La Rottura cubista dello spazio".



FIG. 24. Veduta della mostra *Plug In #49*, Van Abbemuseum, 2006



FIG. 25. Veduta della mostra *Plug In #18: Viewing Depot*, Van Abbemuseum, 2006



FIG. 26. Veduta della mostra *Repetition: Summer Display 1983*, Van Abbemuseum, 2009

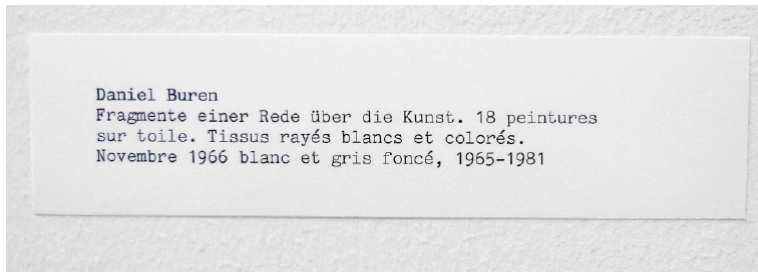


FIG. 27. Esempio di didascalia della mostra *Repetition: Summer Display 1983*, riproposte secondo il modello originale di Fuchs, Van Abbemuseum, 2009



FIG. 28a, 28b. Didascalie interattive della mostra *Strange and Close*, Van Abbemuseum, 2009



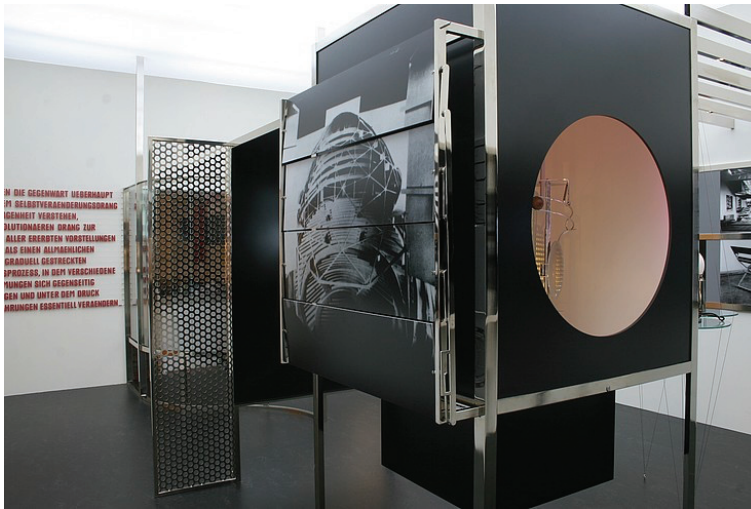


FIG. 29. Veduta della mostra Play Van Abbe, *Time Machines - Raum der Gegenwart*, a cura dello storico dell'arte Kai-Uwe Hemken e il designer Jakob Gebert, 2010



FIG. 30. Veduta della mostra Play Van Abbe, *Time Machines - Cubism and Abstract Art*, a cura del Museum of American Art di Berlino, 2010



FIG. 31. Dettaglio della mostra Play Van Abbe, *Time Machines - Musée Imaginaire* di André Malraux, a cura dell'artista Kim de Groot, 2010



FIG. 32. Veduta della mostra Play Van Abbe, *Time Machines* - allestimento disegnato da Lina Bo Bardi per il MASP in São Paulo, a cura dell'artista Wendelien van Oldenborgh, 2010



FIG. 33. Superflex, *Free Sol Witt*, in *Play Van Abbe, Time Machines - In-between Minimalism* 2010



FIG. 34. Veduta della mostra (dettaglio VAM, di Lia Perjovschi) in *Play Van Abbe, The politics of collecting - The collecting of politics*, 2010 - 2011



FIG. 35. Veduta della mostra (dettaglio *Naked Machine (Volkswagen Modern)*, di Surasi Kusolwong) *Play Van Abbe - The pilgrim, the tourist, the flaneur (and the worker)*, 2011



FIG. 36. Veduta della mostra (dettaglio strumenti di supporto alla visita, *Play Van Abbe - The pilgrim, the tourist, the flaneur (and the worker)*, 2011