

PRATICHE CURATORIALI INNOVATIVE

curated by **LUCIANO MARUCCI**

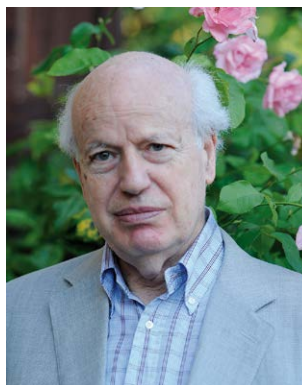
critico d'arte e curatore, collabora a varie testate. Pubblica studi monografici, inchieste e interviste su tematiche interdisciplinari, recensioni di mostre e reportage di eventi internazionali. Risiede ad Ascoli Piceno. (www.lucianomarucci.it)

L'indagine sulle pratiche curatoriali nell'arte contemporanea nasce innanzitutto dal mio particolare interesse per l'interdisciplinarietà - sostenuta anche attraverso manifestazioni pubbliche - grazie agli effetti positivi che possono derivare dall'interazione dei linguaggi e delle diverse culture del mondo globalizzato. Altro motivo che mi ha spinto a intraprendere questa iniziativa è la necessità di proseguire, per una via parallela, l'inchiesta-dibattito sull'impegno etico-civile dei creativi e degli intellettuali, in pubblicazione su "Juliet" fin dal 2010, che credo abbia incoraggiato la ricerca artistica, giacché da un po' gli operatori visuali più attivi, le importanti esposizioni e i convegni, sollecitati anche dalle problematiche esistenziali, dialogano maggiormente con la realtà sociale in trasformazione.

Com'è noto, al di là delle sperimentazioni delle avanguardie storiche tendenti a superare i vecchi schemi espositivi, il salto strutturale, sia in senso formale che concettuale, si è verificato dagli anni Sessanta con inusuali collettive e personali, attuate da alcune istituzioni e gallerie private, che hanno dato forti impulsi al cambiamento dei modelli codificati. Da allora c'è stato un proliferare di mostre propositive, spesso in luoghi alternativi, soprattutto per incentivare l'espressione artistica e richiamare un più vasto pubblico. Sarebbe troppo lungo elencare le esperienze significative che si sono avvicendate nel tempo. Di fatto, nella rapida progressione innovativa e competitiva, che in una certa misura sopperisce alla mancanza di movimenti d'avanguardia, si è giunti ad eventi con implicazioni territoriali e socialmente partecipative, a quelli dematerializzati del video e del web, ad altri dichiaratamente coreografici.

Il percorso evolutivo, determinato dalle proposte originali che accompagnano la produzione degli artisti in mostre monografiche o di gruppo con ricadute nel sistema dell'arte, mette in discussione pure la tradizionale funzione del critico, a vantaggio di altre figure che possono ideare e applicare format inediti. Inoltre resta aperta la questione del riconoscimento o meno del ruolo del curatore come stimolatore di nuova creatività dei singoli autori e dei processi culturali legati al gusto e perfino all'etica e alla politica. Quindi, per favorire un confronto chiarificatore e costruttivo, vado coinvolgendo rappresentative personalità di diverse categorie, generazioni e orientamenti, più direttamente connesse all'attività espositiva, sulla base delle domande generali che seguono e di altre riferite alle differenti professioni:

1. *Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e in quelli alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?*
2. *Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?*
3. *Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?*
4. *I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?*
5. *Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?*
6. *La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?*
7. *In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?*
8. *I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile?*



Renato Barilli, *critico d'arte e critico letterario*

1. Ritengo che il compito principale di una mostra d'arte sia di andare a vedere dove stia andando la ricerca, di individuarne le linee di tendenza, anche nella loro dialettica o opposizione; se ovviamente si tratta di mostre rivolte a sondare l'attualità, e non a esaminare periodi storici già conclusi, di cui però è sempre possibile e utile verificare l'impatto sull'oggi. Vedo

invece con molto sospetto le rassegne di specie tematica, che molte volte consentono ai rispettivi curatori di evadere da un impegno stringente, appunto, sull'attualità.

2. Mi collego a quanto sopra. Il compito primario di indagare sul presente può essere annunciato in relazione a una certa area geografica, o a una generazione, sempre però con l'imperativo di rispondere al quesito principale: che arte che fa.

3. L'insolito e l'innovativo non devono essere cercati per forza e programma, devono scaturire nel corso stesso di una ricerca accurata, condotta anche, se possibile, con fiuto e sensibilità, tali da preannunciare il futuro, da lanciare scommesse, al solito, sull' "arte che farà".

4. Sì, certo, è loro compito, purché l'impegno curatoriale non venga inteso in senso stretto, come fosse faccenda specifica dei famigerati *curators*, contro cui ho in atto una polemica. La loro preoccupazione, in genere, è di non fare passi falsi, di proteggere una omertà di categoria, impegnata a difendere il sacro *gotha* dei valori già acquisiti, evitando che i fantasmi del passato escano di scena, e continuando a sparare per solidarietà sui loro cadaveri. Le Biennali e Documenta sono pieni di questi stanchi omaggi ai "soliti noti", mentre andare a

individuare nuove presenze è scomodo e rischioso, e i *curators* più sono noti e riconosciuti, meno vogliono rischiare.

5. L'informazione, ampia, impregiudicata, è una funzione molto importante e utile, e dunque sarei ben lieto se le grandi rassegne mondiali o nazionali adempissero in modo scrupoloso e puntuale a un tale compito. Ma certo, se il curatore - che per me dovrebbe essere un critico militante con un solido sfondo storico-culturale alle spalle - fosse in grado di fare qualche scommessa ardita, non sarebbe un male.

Indubbiamente la collaborazione tra artista e curatore è fondamentale. Quella tra curatori è auspicabile?

Insisto a dire che il curatore non deve identificarsi col ruolo professionale del *curator*, che dovrebbe essere svolto da quello che in passato veniva appunto definito il critico militante, quale per esempio io sono stato in tutta la mia carriera, assieme a tanti altri, quali Calvesi, Crispolti, e gli stessi Celant e Bonito Oliva, anche se verso questi due ultimi non mi sono mancati certo i motivi di dissenso. Ho invece ormai la mia guerra accanita contro il *curator*, il quale, sì, ha l'abitudine di spiare, almeno con la coda dell'occhio, il collega, legato a lui o a lei da un rapporto di omertà che invita a insistere su un pacchetto di nomi da scambiarsi reciprocamente e da tutelare, evitando che escano dal giro che conta. Una collaborazione del genere è soltanto nociva e rischia di rendere intercambiabili tra loro le varie rassegne, con nomi di spicco che passano invariabilmente dall'una all'altra.

6. Il rapporto con gli architetti costituisce un aspetto delicato e non privo di pericoli. Infatti l'architetto, essendo indubbiamente pure lui un artista, non vuole mancare di lasciare la sua impronta, e questa può essere divaricata rispetto agli intenti del curatore. Quindi tra l'uno e l'altro ci deve essere una buona armonia, se no può risultare una sottile o palese dissidenza, come è capitato molte volte anche a me di sperimentare. Meglio in questi casi fare a meno dell'architetto, che oltretutto appartiene a una categoria professionale protetta cui spetta una consistente remunerazione, tale da causare una difficoltà

economica in più, se il budget della mostra è limitato.

7. Direi che in genere, anche perché quasi sempre mi sono trovato a operare in condizioni di ristrettezza economica, ho potuto fare a meno del costoso intervento professionale di un architetto, in definitiva con sollievo e semplificazione della mia attività.

8. No, purtroppo è una brutta piega presa di recente dal mondo universitario, dove pullulano i master che promettono di rilasciare un diploma di *curator* con appena sei mesi di frequenza, ma in realtà appena tre. Sono troppo pochi, bisogna che alle spalle ci sia una buona laurea, oggi si dovrà dire magistrale, di cinque anni, con solida conoscenza della storia dell'arte e della cultura in genere. In particolare, spezzo una lancia a favore della mia disciplina, benché insolita, denominata Fenomenologia degli stili, a sua volta caratteristica del corso DAMS (Discipline dell'Arte, Musica e Spettacolo).

Delle varie mostre che ha curato presso spazi istituzionali coinvolgendo artisti affermati, perché ha suggerito di far riprodurre un'immagine della Biennale dei Giovani 2014 con esposizione a Bologna e a Rimini?

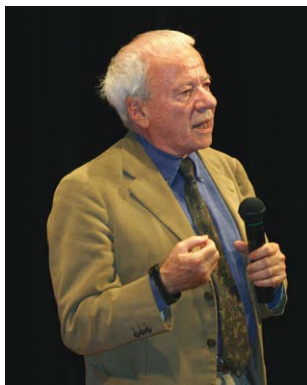
Caro Marucci, la risposta è semplice, si tratta dell'ultima mostra da me organizzata, assieme a due eccellenti critici, e, prego di prendere nota, non *curators*, ovvero persone che pubblicano libri e saggi e che insegnano, l'uno, Bartorelli, all'Università, l'altro, Molinari, all'Accademia di Belle Arti, e dunque con solida preparazione storico-teorica. Inoltre ho voluto documentare una mostra in cui realizzo, assieme a loro, l'autentica vocazione del critico militante, che è quella di andare a contattare direttamente gli artisti, a parlare con

Biennale Giovani 3, Bologna, Accademia di Belle Arti, 2014. Da sx opere di: Roberta Grasso, "Tessere di un diario", 2012; "Soft", 2011; "25€/etto", 2013; Nicola Genovese, "Skins#4", 2013; "Skins#1", 2013 (courtesy dell'Artista); Federico Lanaro, "Focus", 2013 (courtesy Studio d'Arte Raffaelli, Trento); Laura Giovannardi, "Contenzione", 2013; Chiara Camoni, "Sul perché in natura tutto avvolge a sinistra", 2013 (courtesy Galleria SpazioA)



loro e del loro lavoro, senza stare a preoccuparsi delle graduatorie internazionali. Purtroppo il vivaio italiano è ignorato dalla categoria, fatua, irrisoria, superficiale, dei *curators* ufficiali, sul tipo di Enwezor, che si limita a far cadere la sua scelta su due artiste già comparse in quasi tutte le Biennali precedenti, perfetto esempio di chi non vuole rischiare nulla e viaggiare protetto dal consenso generale e omertoso della sua categoria.

20 maggio 2015



Achille Bonito Oliva, *critico d'arte, saggista e curatore*

1. La mia esperienza poggia proprio sulla capacità progettuale del critico o del curatore.

Per quanto mi riguarda ho sopperito alla mancanza di spazi istituzionali o di quello che in Italia negli anni Settanta e Ottanta diventerà il sistema dell'arte. Ricordo *Amore Mio* di Montepulciano nel '70, *Vitalità del Negativo* dello stesso anno, *Contemporanea* del '73 nel

parcheeggio di Villa Borghese, *Avanguardia, Transavanguardia 68-77* del 1982 nelle Mura Aureliane. Procedendo, anzi ricordando, *Aperto '80*, in cui per la prima volta ho presentato a livello internazionale la *Transavanguardia* alla Biennale di Venezia. La mostra fu fatta ai Magazzini del Sale, ma non è lo spazio che fa l'arte, non è l'abito che fa il monaco. Penso che sia fondamentale e centrale una concettualità critica in grado di sviluppare due livelli di scrittura, una saggistica e una espositiva. Questa doppia capacità appartiene, credo, alla mia generazione, l'ultima in grado di giocare su questi diversi piani sia istituzionali che alternativi.

3. Sono convinto che un grande critico d'arte progetti il passato oltre che presentare il presente e ipotizzare il futuro. In qualche modo i lavori scelti con un criterio selettivo e con un metodo preciso alla fine non hanno mai segni antiquariali. Sono sempre presenti, per cui le opere storiche e quelle attuali possono partecipare benissimo ad un evento espositivo, senza differenza.

4. Lo sto dimostrando con la mia trasmissione televisiva *Fuori Quadro*, al secondo anno: nove puntate su Rai 3, ogni domenica alle 13,15. Ma l'avevo già ipotizzato con il mio primo libro *Il territorio*

Sotto: Christo, "Wrapped Roman Wall" (Porta Pinciana, particolare), 1973, 7 Km di tessuto polimerico e corde, azione in plein air nell'ambito della mostra "Contemporanea"; a destra: Luigi Ontani fotografato il 10 ottobre 2015 davanti ad "AlnusThaiAurea" 2002, albero e sei maschere di cartapesta, 350 x 350 x 400 cm, opera esposta al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, mostra diffusa "L'Albero della Cuccagna. Nutrimenti dell'arte" (courtesy l'Artista e MANN; ph Studio Ontani, Roma)



magico (scritto nel '69) con *Contemporanea*, fino ad arrivare alla Biennale di Venezia da me diretta nel 1993. La multimedialità con gli sconfinamenti è un effetto inevitabile dell'evoluzione del linguaggio dell'arte; la postmodernità è il complesso entro cui si agisce e i suoi valori si trovano nella contaminazione, l'assemblaggio, la riconversione. Tutti procedimenti - procedure concettuali, mentali, critiche - che permettono un'espansione espositiva e la formazione di un nuovo gusto collettivo. Secondo me l'arte deve promuovere nuovi processi di conoscenza e la critica crea l'evento pubblico in cui avviene anche una competizione collettiva. D'altra parte che cosa è l'arte contemporanea? È il massaggio su un muscolo atrofizzato nella sensibilità collettiva.

La tempestiva focalizzazione di artisti emergenti e di fenomeni evolutivi mediante le mostre in fondo prova che il curatore militante può conferire plusvalore alla qualità delle opere degli artisti presentati. Non ritieni che la tua attività critica - con teorizzazioni, tradimenti o legittimazioni - possa contribuire a stimolare la ricerca artistica?

Direi che la mia biografia culturale esemplifica la capacità di passare dalla storia alla geografia, di scrivere un libro sul Manierismo, *L'ideologia del traditore* per esempio, e di teorizzare la *Transavanguardia*; di insegnare all'Università "La Sapienza" di Roma e di essere tuttora responsabile scientifico del Master of Art alla "LUISS"; di scrivere sui giornali specializzati, di collaborare a "la Repubblica", produrre mostre: ne ho fatte moltissime in Italia e in giro



per tutto il mondo. Inoltre anche lavorare come sto facendo adesso a progetti che non siano performativi, che non poggino su un film come evento. Le *Stazioni dell'Arte* di Napoli sono il segno di un'azione progettuale molto significativa. Scegliamo dei grandi architetti, archistars, che producono la loro stazione nella metropolitana; io seleziono gli artisti che in maniera adeguata possono partecipare con un'opera della loro tipologia linguistica. Ecco che ho creato un "museo obbligatorio", dove la gente ogni giorno passa, ripassa, educa lo sguardo e sviluppa una familiarità con l'arte contemporanea. Questo è dimostrato dal fatto che non si sono verificati atti di teppismo, che tutte le opere sono rispettate e tutti considerano il progetto come un orgoglio della città. Nello stesso tempo sto realizzando con Electa l'enciclopedia *I Portatori del Tempo*, in cinque volumi, in cui sviluppo il tempo come quell'elemento che fa irruzione nel XX secolo e porta trasformazioni e deragliamenti in tutti i linguaggi. Nella mia ottica, sempre interdisciplinare e multimediale, ho individuato cinque temporalità: il "Tempo Comico" partendo da Nietzsche; il "Tempo Interiore" da Freud, il "Tempo Inclinato" da Einstein; il "Tempo Pieno" da Bergson; il "Tempo Aperto" da Wittgenstein. Ho affidato l'introduzione di ogni volume a un filosofo. Il primo a Massimo Cacciari; il secondo a Franco Rella; il terzo a Giulio Giorello e così via. E ho chiamato nove giovani studiosi di diverse discipline - dal teatro al cinema, alle arti visive, all'architettura, alla musica, alla fotografia, ai new media, alla letteratura, eccetera - i quali rileggono la storia dell'arte contemporanea dal secolo scorso, a partire dallo specifico tempo di cui ci occupiamo. E poi anche il master dell'arte contribuisce a sviluppare un'attività capace di produrre teoria e azione, scrittura saggistica ed esposizioni, nel mio caso anche scrittura comportamentale; a promuovere un modello di critica creativa che ha dato corpo al critico e protagonismo alla critica d'arte. E, per tornare alla pratica curatoriale, a settembre avvierò *l'Albero della Cuccagna. Nutrimenti dell'arte*, mostra diffusa, patrocinata da Expò 2015, che invaderà la penisola per far riflettere sui temi dell'alimentazione e sulle sue implicazioni sociali.

5. Come critico creativo ho progettato anche il passato. Ho riletto il Manierismo; teorizzato l'ideologia del traditore come quell'atteggiamento che ha sviluppato un'attitudine protoconcettuale dell'arte. Il Manierismo ha spostato il metodo creativo da quello dell'invenzione a quello della creazione dimostrando che effettivamente è la matrice del contemporaneo fino ad arrivare al neo-manierismo della Transavanguardia. Quindi, progettare il passato, riconoscere il presente e ipotizzare il futuro.

6. Essendo stato il primo critico che ha messo sul tappeto la questione della scrittura espositiva, ripeto che è interessante la collaborazione con gli architetti e, se si ha personalità, è possibile un dialogo capace di stabilire un discorso attraverso il quale lo spettatore sviluppa piacere e conoscenza. Dunque il pericolo dipende da una forza etica, culturale e anche psicologica del critico che si confronta con l'architetto chiamato a collaborare alla realizzazione dell'esposizione. **Contemporanea di Roma e Aperto '80 della Biennale d'Arte di Venezia possono essere considerate le tue esposizioni più generative?**

Ecco, "progettare il passato" come anche in *Vitalità del Negativo*. Recentemente *October*, una grande rivista teorica che si stampa negli Stati Uniti - diretta da Rosalind Krauss e Benjamin Buchloh - dopo 45 anni ha duplicato 20 pagine per una rilettura di *Vitalità del Negativo*. Una mostra che a distanza di tempo ha dimostrato la capacità di anticipare il futuro; che aveva stabilito un confronto con la situazione degli anni Sessanta creando delle prospettive. È la conferma che io metto anche *Vitalità del Negativo* tra le grandi mostre che ho fatto, oltre a quelle da te citate, fino ad arrivare a *Minimalia* che ha chiuso il secolo scorso con l'arte italiana al PS1 di New York.

Se non sbaglio il tuo protagonismo in una certa misura si manifesta pure attraverso eventi che indubbiamente hanno una forte visibilità dal lato estetico e concettuale.

Certo i miei numi confermano il mio narcisismo frontale, esplicito, pubblico. Dopo aver assistito a questa sorta di perenne lateralità

accademica dei professori, dei cosiddetti critici universitari, ecco che io ho voluto dare centralità ed esposizione anche al corpo. La prima volta ad *Amore mio* in catalogo, dove le mie nove pagine erano occupate sistematicamente da una foto fattami da Ugo Mulas su cui scorreva una lunga citazione delle considerazioni sulla morte di Nietzsche. Poi ho continuato a inserire le mie foto nei cataloghi fino ad arrivare ai nudi su *Frigidaire*, perché l'arte mette a nudo il critico. Ho pensato che fosse anche un modo di dimostrare una qualità erotica dell'assedio che egli fa quando parla d'arte e guarda un'opera. È una visibilità che convalida quello che io penso: il narcisismo è il motore ecologico della vita di tutti gli uomini. Siamo tutti creativi, poi gli artisti sono creatori, ma la cosa è diversa. Nello stesso tempo nella contemporaneità - in un'epoca come la nostra in cui abbiamo superato lo storicismo anche crociano che è stato importante - pure se ci ha un po' afflitto, non ci può essere un rapporto gerarchico tra artista e critico. L'arte e la critica sono complementari tra loro e servono a realizzare e a produrre cultura contemporanea.

20 luglio 2015



Dorfles al MACRO (26/11/15, ph L. Marucci)

Gillo Dorfles, critico d'arte e curatore, saggista, pittore

- 1.** Credo che sia sempre possibile perché l'originalità è dell'artista. Ogni anno abbiamo nuovi operatori visuali che appaiono sulla scena, perciò l'importante per chi cura una mostra è trovare forme espressive originali senza rifarsi sempre agli stessi autori.
- 2.** Certamente. Ogni mostra ha le sue caratteristiche. Dipende non solo dal curatore, ma dalla situazione artistica trattata.
- 3.** La cosa migliore sarebbe realizzare una struttura inedita.

Un momento del Concerto-improvvisazione, tenuto all'aperto nell'ambito dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura" (1969), con Vittorio Gelmetti alla tastiera elettronica, Steve Lacy al sax soprano, Giuseppe Chiari alla chitarra, Franca Sacchi al megafono (courtesy Archivio L. Marucci; ph Emidio Angelini)



Naturalmente non sempre c'è sulla piazza un artista degno di essere incluso nel progetto, per cui sarebbero necessari i due aspetti: un gruppo di artisti emergenti, ancora non consolidati, e uno di artisti conosciuti, già sperimentati.

4. Non sempre essi hanno una buona visione del futuro. Non bisogna fidarsi troppo delle loro qualità...

5. No, anche colui che amministra la creazione dovrebbe assumere il ruolo di creatore.

Il rapporto tra artista e curatore è sempre produttivo?

È opportuno, anzi, ritengo che il curatore debba seguire l'artista almeno per un certo periodo. Non può scrivere di un artista senza aver ben conosciuto le varie tappe del suo cammino.

6. Ovviamente lo spazio è importante. Dipende molto da quale sia quello a disposizione del curatore e quindi dell'artista.

Mi pare che negli ultimi tempi si sia ridimensionata la posizione degli architetti - una volta dominante - rispetto a quella degli artisti.

Direi che gli architetti sono un po' meno indispensabili.

7. Ricordo la Biennale d'Arte di San Benedetto "Al di là della pittura" del 1969, che curammo insieme. Fu una delle prime ad avere carattere interdisciplinare, multimediale e spettacolare in senso interattivo, sia nella sede dell'esposizione che nell'ambiente naturale e urbano. Era stata propositiva perché avevamo preso in considerazione tempestivamente le nuove esperienze artistiche e altri linguaggi che solitamente erano tenuti fuori dalle mostre d'arte, come il cinema e la musica.

8. Naturale, però la stretta economica ne condiziona l'organizzazione e la partecipazione.

13 maggio 2015



Hans Ulrich Obrist, critico d'arte e curatore

1. Certamente, come diceva Marcel Duchamp - e Richard Hamilton lo citava spesso - ci ricordiamo soprattutto di mostre che inventano nuove regole del gioco e nuovi format. E in questo XXI secolo ci sono artisti che ci portano a inventarli. Oggi non è soltanto questione di spazio, ma anche di tempo. Per esempio, abbiamo appena inaugurato la grande personale di Philippe

Gilbert & George davanti a due loro opere esposte nella mostra "Take Me (I'm Yours)", Museo Moma de Paris, 20 ottobre 2015 (ph L. Marucci)



Una veduta della mostra "H {N}Y P N{Y} OSIS" (2015) di Philippe Parreno a Park Avenue Armory di New York (ph James Ewing)

Parreno al Park Avenue Armory di New York, dove l'artista ha presentato un'opera d'arte totale: il nuovo film *The crowd* e quelli precedenti in una coreografia nello spazio e nel tempo. Come faceva Diaghilev, Parreno ha lavorato con compositori, con il pianista francese di origine russa Miklail Rudy e ha attuato un programma di due ore e quaranta. Rimane la mostra come rituale accessibile a tutti. Non è come una performance che comincia alle 6 o alle 7. Tu puoi andare dalle 10 di mattina alle 7 di sera e fermarti il tempo che vuoi. La cosa interessante è che gli artisti stanno riflettendo su come i visitatori possano passare il tempo nelle mostre. In generale la gente sta pochi secondi davanti a ciascuna opera. Quindi è importante che gli artisti ci stimolino a restare ore e ore tra queste coreografie. Nello stesso tempo siano nell'età digitale, gli allestimenti includono anche tale dimensione e c'è la controtendenza, così sentiamo un nuovo desiderio del *live* di cui ho parlato con te in interviste precedenti. Ecco allora nuove forme di mostre come quelle di Tino Sehgal. Abbiamo artisti che, nella tradizione di Duchamp e Hamilton, inventano nuove regole su come allestire lo spazio. La questione dell'esperimento delle mostre continua anche in questo secolo.

2. Etel Adnan dice che l'identità è movimento, è fluida, non è fissa. È un sistema che può svilupparsi. Oggi l'arte deve vivere. Ho appena inaugurato una mostra curata per la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino: una personale dell'artista americano Ian Cheng, il quale espone un film che è uno *smart things* con *smart* oggetti di frigorifero non inerti ma organismi viventi, che ci parlano, diventano un *feedback*. Nello stesso tempo abbiamo una casa *smart* fatta da Bruce Sterling, il grande futurologo, scienziato e scrittore di transfiction, che a Torino collabora con la Ditta Arduino, un'azienda al centro di questa rivoluzione digitale. Tutti gli oggetti sono in dialogo con gli utilizzatori, gli abitanti della casa. Ian Cheng ci presenta un film che non è mai lo stesso. Fino ad ora, quando entravamo in un museo, eravamo abituati a vedere i film in *loop*. C'è una mostra, guardi il film che dopo 20-30 minuti finisce e ricomincia, con un inizio e una fine. Gli artisti del XXI secolo ci fanno vedere film senza un inizio e una fine, che continuano a cambiare, a sviluppare. Se tu

oggi visiti la mostra di Torino, ne vedi una diversa da quella che ho visto io due-tre settimane fa. Ci sono due schermi in cui le immagini si automodificano continuamente, addirittura appare una nuova lingua. Le opere della mostra diventano accadimenti biologici, metabolismi, quindi vivono, vivono.

3. Penso che sia importante la sorpresa; l'idea di una straordinaria esperienza mai fatta prima, che non è soltanto uno spettacolo; può essere anche nell'ordine della critica allo spettacolo, in un certo senso un rallentamento. Nella nostra società, in cui si registra un'esplosione dell'informazione, l'arte spesso si trova in posizione di resistenza. L'aumento delle informazioni non porta soltanto aumento di memoria; all'opposto si potrebbe dire che la media è al centro stesso della rivoluzione digitale, come abbiamo discusso nel 2012 in *Memory Marathon*. Gli artisti protestano contro la dimenticanza. Con gli allestimenti ci può essere un desiderio di rallentamento o una diversità. Io penso che la globalizzazione ci porti alla omogeneizzazione e molto spesso gli artisti sono critici contro di essa. Ci parlano di mondialità, come dice Eduard Glissant; fanno un discorso di differenze che è contrario all'omogeneizzazione. Il nuovo progetto, che stiamo attuando con Daniel Birnbaum e Philippe Parreno, sarà una collettiva che organizzeremo fra due anni, la realizzazione di un lavoro sulla resistenza che il filosofo francese Jean François Lyotard aveva pensato verso la fine della vita ma che non riuscì ad attuare. Noi lo realizzeremo per lui. Dunque, non sarà una mostra nostra ma di Lyotard, di un morto, di un *ghost*, e noi saremo coloro che aiutano, cioè i catalizzatori.

4. Rallentarla o differenziarla. Non posso dire che il curatore possa accelerare. L'obiettivo del curatore è quello di lavorare in modo molto stretto vicino all'artista. Non si tratta solo di fare, ma di ascoltare, guardare e riguardare; poi di sviluppare le mostre che ovviamente richiedono molto tempo. Penso che il ruolo del curatore sia quello di mettere in relazione non soltanto oggetti, ma gente; di creare delle situazioni. Chiaramente oggi la situazione è molto più globale di vent'anni fa, quando io ho cominciato. Non siamo più nella prima fase della globalizzazione, perché viviamo in un momento di estrema esplosione, il più avanzato per la tecnologia. Ripeto: come diceva Glissant, dobbiamo trovare modelli di mondialità, di dialogo. In Europa attualmente troviamo molte forme di rifiuto; i nuovi nazionalismi rifiutano il dialogo globale e questo non va. Dobbiamo trovare modi per incontrare l'altro, cambiare, non omogeneizzare. E per gli allestimenti del XXI secolo dobbiamo progettare mostre che ci portino in una logica globale, in modo da non annullare le differenze, ma di produrle. Per questa ragione è interessante l'allestimento *Arcipelago* che Glissant (mio amico molto stretto) ha proposto nel suo museo non realizzato, che avrebbe voluto in Martinica, il suo paese. Egli diceva che l'allestimento non deve essere continentale, non omogeneizzante, ma piuttosto come un insieme di isole, il più *sheltering*, il più *welcome*, che non si impone. E noi oggi vediamo nascere allestimenti arcipelago. La mia ricerca è su come essi possano essere effettuati.

Più volte nelle nostre conversazioni hai sottovalutato il ruolo inventivo del curatore, a cui invece io credo. Sei troppo modesto. Quando fai delle scelte, dai certamente delle indicazioni, quindi acceleri certi processi.

Sì, è vero, possiamo essere catalizzatori di nuove situazioni mettendo opere insieme, gente insieme, ma penso che molto spesso i progetti siano lenti, richiedano tempo per essere attuati. L'importante è fare il *change*, come ha detto Elise Ballard. Il *change making* è opera del curatore. In questo senso non è solo un *change* di relazioni, di rapporti materiali, ma si deve mettere insieme la realtà che produciamo.

Anche le tue discussioni pubbliche su argomenti d'avanguardia possono contribuire alle trasformazioni culturali...

Le trasformazioni sono importanti. La trasformazione delle società, delle istituzioni, delle nostre stesse identità. È uno dei grandi temi del XXI secolo compresa la transessualità. Saranno l'argomento

della Maratona 2015. Stiamo lavorando anche con Tino Sehgal, Dorothea Von Hantelmann, Bruno Latour ... Spero che tu e tua moglie possiate venire in ottobre a Londra, dove potremo continuare questi meravigliosi dialoghi. Ora devo andare...

Devi andare?!

Ho pochi minuti...

Ho altre domande... Sarò certamente alla Maratona, ma cerchiamo di concludere adesso perché in quei giorni sei occupatissimo, anche durante i rari e brevi break.

5. L'informazione non basta, anche se ce n'è già molta. La generosità è importante e io cerco di offrirla; non bisogna tenerla per noi. In questo senso è un sistema *open source*; molte mostre e interviste lo sono; molto più che semplici informazioni. Si tratta di trasformarle in saperi.

6. Il mio nuovo libro che si intitola *Lives of the Artists Lives of the Architects* è un omaggio a Vasari. È stato pubblicato la settimana scorsa da Penguin, ma non ancora in Italia. In questo libro si tratta della relazione tra arte e architettura, fondamentale nel nostro secolo perché abbiamo avuto molto segregazione, frammentazione di discipline. Il manifesto di Bruno Latour dice che occorre fare alleanze. Io credo molto in questo. Il lavoro del curatore sta anche nel creare alleanze tra arte, architettura, design, scienza; costruire ponti per me è stato fondamentale fin dall'inizio.

Le Maratone, in cui intervengono esperti di discipline diverse, e le mostre attuate alla "Serpentine" sono le manifestazioni che caratterizzano maggiormente la tua attività curatoriale?

Le Maratone sono una piccola parte del mio lavoro. Il principale è alla "Serpentine" dove organizziamo 10 mostre all'anno tra personali e collettive, abbiamo i padiglioni annuali e altre cose. Ma con le maratone, che sono il nostro festival dei saperi, stabiliamo, per esempio, rapporti internazionali. Inoltre ci sono i miei libri. Quindi, molte realtà parallele. Per metà della settimana io sono a Londra, ma viaggio ogni week end per progettare mostre come quella di Parreno a New York o di Jan Cheng a Torino, di cui ti ho parlato. Negli anni Novanta viaggiavo sempre; adesso solo dal venerdì alla domenica. *Basilea, 19 giugno 2015*



Fabio Sargentini, Teatro Due, Roma, 2004

Fabio Sargentini, gallerista, attore, regista, scrittore

La tua decisione di dirigere una galleria d'arte, al di là dei personali interessi per le avanguardie, era indotta anche dalla naturale vocazione-ambizione di attore-autore-regista?

Come scrive Scott Fitzgerald nel romanzo *Tenera è la notte*, un uomo può avere una, raramente due grandi idee nella vita. Credo che l'intuizione di fare del garage di via Beccaria una galleria d'arte sia stata per me di tale portata. Quella mossa ha rivoluzionato il modello di spazio espositivo vigente, da negozio o appartamento proprio di una mentalità borghese, addomesticato, a un luogo reale, duttile, pulsante di energia creativa. Anche gli americani ne

furono influenzati e discesero dai grattacieli di Manhattan ai piani bassi dei loft di Soho. Dunque, la mia fu un'intuizione mondiale. La domanda semmai è: ne ho avuto una seconda? Perché già con questo gesto mi ponevo su un piano creativo proprio, che offriva agli artisti



Sargentini osserva i cavalli di Kounellis che entrano a L'Attico di via Beccaria, 14 nel gennaio 1969 (courtesy Galleria L'Attico, Roma; ph Claudio Abate)

opportunità mai viste prima, ma nel contempo mi metteva di fatto in antagonismo con loro.

Indubbiamente tra le operazioni più dirompenti di allora emergevano quelle di Pascali, Kounellis, Mattiacci, De Dominicis, ma sorprendevo pure gli eventi sulla musica e la danza - inusuali per una galleria privata - in cui facevi interagire discipline diverse. Tutti quegli appuntamenti 'spettacolari' erano in linea con i tuoi orientamenti teatrali? Ci sono stati altri momenti della tua attività che hanno stimolato gli artisti a guardare oltre e a determinare l'evoluzione dei modelli espositivi consolidati?

Spostare la galleria dall'ultimo piano di un palazzo storico di piazza di Spagna nel garage underground di via Beccaria è stato come girare l'interruttore della luce. Si è illuminato per gli artisti un palcoscenico che li ispirava, faceva immaginare modi diversi di esprimersi, superando lo steccato delle arti. Manifestazioni di arte visiva, musica, danza, teatro si sono susseguite nel garage intrecciandosi e influenzandosi a vicenda. Kounellis ci espose i cavalli vivi e fu la mostra inaugurale che rivelò al mondo dell'arte l'esistenza del nuovo spazio rivoluzionario. Mattiacci ci entrò con il rullo compressore tracciando un percorso sulla terra di cui aveva cosparso la galleria. De Dominicis dispose in semicerchio, come un grande tableau vivant, i segni viventi dello Zodiaco. Purtroppo Pascali, colui che col suo mare bianco mi aveva fatto balenare il cambio di spazio, era già morto. Mi sono sempre chiesto come Pino avrebbe sfruttato il garage con la sua esplosività. Anche Merz lasciò il segno esponendo direttamente la Simca con la quale era venuto da Torino con Marisa. Così, insieme agli artisti, anch'io crescevo e maturavo maggiore consapevolezza delle mie

doti di creatore. Una spinta decisiva in questo senso mi venne dagli americani, in primis Simone Forti, che mi aprì gli occhi sulla sintonia che c'era a New York in quegli anni tra scultori, musicisti, danzatori. E fu così che nacquero i Festival di musica e danza al garage, che videro il debutto europeo di La Monte Young, Terry Riley, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Deborah Hay, Philip Glass, Steve Reich, Charlemagne Palestine... L'Attico divenne il riferimento e il quartier generale di questi artisti in Europa. Il vento della performance iniziò a soffiare forte e si riverberò anche nelle gallerie di New York fino ad allora refrattarie ad accogliere un'arte effimera, difficilmente commerciabile. È qui che nasce il mio apprendistato al teatro, facendo l'assistente a Simone, a Trisha, a Joan, e apprendendo i ritmi, le pause, i suoni, le luci dalle loro performance. Mi ci sono gettato dentro a capofitto. La mia ambizione di creatore in prima persona, sin lì manifestata attraverso la fondazione di nuovi spazi espositivi (più tardi, oltre al garage, l'appartamento affrescato di via del Paradiso che apre alla citazione) trovava una base solida su cui poggiarsi. **Nel tuo caso, quindi, è irriverente usare il termine "protagonismo", giacché gran parte della tua azione è connotata da performance delegate, rafforzate dalla creatività degli artisti coinvolti.**

Mi è stato spesso imputato di plagiare i giovani artisti. Ho sempre respinto questa interpretazione. È vero, si instaurava tra noi un rapporto di identificazione, una fusione tra la mia creatività repressa e la loro allo stato nascente. Un rapporto di onnipotenza che li ha portati a dare il meglio di sé. Il mio contributo non ha mai superato un certo limite, altrimenti tutta la costruzione sarebbe caduta miseramente come un castello di carte. Ho dato il mio appoggio ai giovani artisti che avevano la stoffa per meritarselo. Tutti coloro con i quali ho lavorato hanno fatto splendide cose con me. Ma poi, staccandosi, i migliori hanno continuato a farle. Poiché avevano un mondo da raccontare, accanto alla manualità, che da sola non basta. Manualità che io non ho mai posseduto. E mai infatti, essendone consapevole, mi ha sfiorato l'idea di propormi come pittore o scultore. **Anche la mostra *Contemporanea* progettata da Achille Bonito Oliva nel parcheggio di Villa Borghese - di cui avevi curato le sezioni musica e danza, dando maggiore visibilità ai tuoi programmi propositivi - per certi aspetti discendeva dalle tue scelte trasgressive. Probabilmente l'approccio che sostanzialmente differenziava le tue esposizioni multidisciplinari offriva occasioni per superare la specificità linguistica ed esplorare nuovi territori.**

L'abbinamento di musica e danza, promosso da me al garage nel 1969 e nel 1972, era d'avanguardia assoluta e fu recepito da Bonito Oliva al momento di progettare *Contemporanea* al garage (!) di Villa Borghese nel 1973. La mostra fu importante, ufficializzò a livello planetario il lavoro de L'Attico e la commistione delle arti che si andava affermando. Curare le sezioni di musica e danza all'interno di *Contemporanea* fu per me una grande soddisfazione e una fatica titanica. Potevo riportare a Roma tutti gli artisti di musica e danza a spese delle istituzioni e non già con le lirette uscite di tasca mia! Achille vide lungo e *Contemporanea* segna una data storica. È da qui, dalle scelte sull'effimero de L'Attico prima, e dal loro riconoscimento istituzionale in *Contemporanea* poi, che nascerà l'Estate romana di Nicolini qualche anno più tardi.

Fin dagli esordi hai creduto al ruolo del critico militante che non si poneva passivamente al servizio degli artisti, delle gallerie private e delle istituzioni?

Ho sempre avuto una grande ammirazione per chi ha una bella penna. All'inizio dell'attività i consigli dei critici ebbero una grande importanza per mio padre e me. Ci confortavano i loro pareri, valutavamo i nostri passi appoggiandoci ad essi. Il testo di presentazione in catalogo era per noi un vanto. Diventò per gli stessi critici ambito. Questo dava alla galleria un'identità intellettuale, L'Attico non è stata mai un'impresa commerciale. Col tempo, separandomi da mio padre, ho mantenuto rapporti proficui con i critici divenuti compagni di strada, parlo di Calvesi, Rubiu, Boatto, che però mai svolsero per me un ruolo di

curatori. Ci mancherebbe! Le mostre le ho sempre ideate e curate di persona. A loro delegavo i testi, ne apprezzavo la scrittura. Ora da qualche anno, salvo rare eccezioni, sono arrivato a scriverli da solo. Perciò nei critici ho visto precipuamente lo scrittore, con un linguaggio e una competenza specifici, mai il curatore.

L'allagamento della Galleria-garage, prima di lasciare quella sede, forse era stata la tua azione più inventiva e autonoma, anche se poteva far pensare alle realizzazioni di Pascali come il mare nella sede precedente o le installazioni "32 mq di mare" e "Confluenza", entrambe del 1967.

Avevo lasciato L'Attico di piazza di Spagna trasformando la galleria in una palestra: la mostra *Ginnastica mentale*. Quel gesto mi aveva aperto la strada verso il garage. E quando anche questo spazio ha esaurito la sua funzione, l'ho abbandonato allagandolo. Ho sempre detto che a monte di questa azione ci sono Pascali e De Chirico. Per quattro anni, dal 1972 al 1976, ho mantenuto attivi i due spazi, via Beccaria e via del Paradiso. A seconda dei gusti, Beuys sceglieva il garage spoglio e Gilbert & George l'appartamento affrescato. Ma quando allagai il garage lo feci perché la performance era agli sgoccioli, si rientrava nel quadro, e via del Paradiso si attagliava perfettamente al nuovo corso citazionista.

In assenza di tendenze d'avanguardia è ancora possibile progettare format espositivi così originali dopo le ideazioni curatoriali attuate fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e in quelli alternativi?

Da tempo la situazione è bloccata. Fiere ed aste hanno sostituito la galleria d'arte privata, non meno dei musei d'arte contemporanea, che prima non c'erano e adesso bruciano le potenzialità dei giovani artisti impedendo loro di maturare lentamente. La galleria d'arte oggi ha un senso soltanto come multinazionale, vedi Gagosian, che ne ha una dozzina sparse per il mondo. L'arte è divenuta merce, mero business.

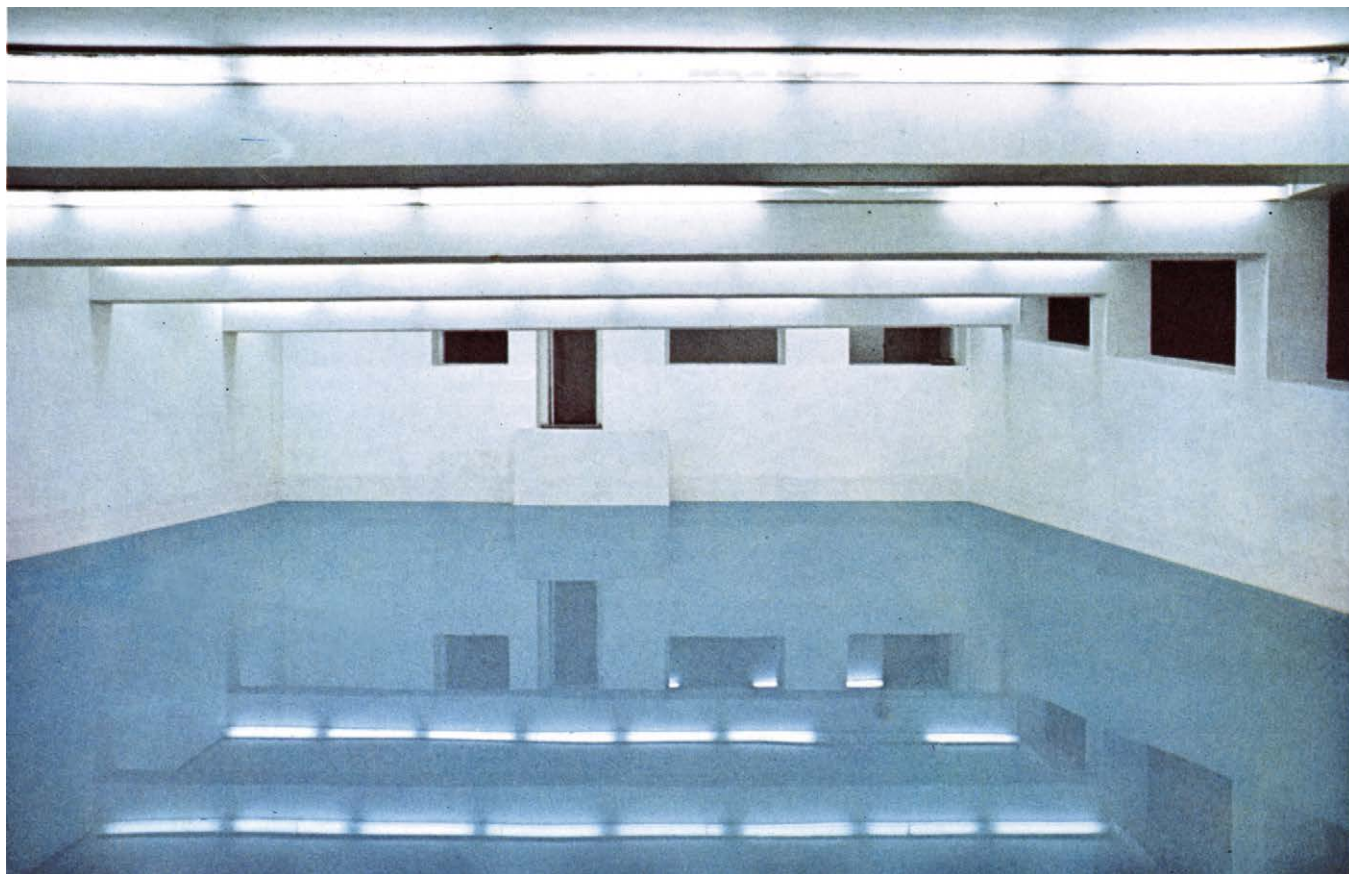
Fabio Sargentini, allagamento de L'Attico di via Beccaria, giugno 1976 (courtesy Galleria L'Attico, Roma)

Per concludere, le tue esibizioni teatrali rappresentano un'ulteriore evoluzione delle azioni sperimentali attuate negli spazi inusuali?

Sì, il mio interesse per lo spazio ha avuto un'evoluzione nel teatro. La mia ambizione di creatore si è realizzata in pieno negli spettacoli teatrali, il primo fu *Peter Pan* nel febbraio del 1979 al Beat '72, la cantina per eccellenza dove si svolgeva la sperimentazione teatrale romana. In *Peter Pan* c'erano già due sipari e due pubblici e il palcoscenico nel mezzo vibrava di oggetti in movimento riferiti all'adolescenza: un'altalena che dondola, una freccia infissa al suolo che vibra, la pallina di una roulette che gira senza mai fermarsi, un aquilone che volteggiava, un grammofono che s'incanta...: tutti oggetti idealmente mossi da una bacchettina scintillante di Peter Pan, interpretato da mia figlia Fabiana di dieci anni nel suo costume da folletto. Introducevo così il concetto di installazione nel teatro sperimentale e i teatranti rimasero a bocca aperta. Ebbi splendide recensioni dai critici migliori, da Cordelli a Siciliano. Finalmente ero un artista puro, un autore e regista. Al tempo stesso mi ero spogliato volontariamente della galleria per non dare adito a confusione di ruoli. E quando l'ho riaperta, dopo quattro anni di spettacoli, sapevo d'essere un autore e potevo permettermi di riappropriarmi del gallerista. Negli ultimi anni a via del Paradiso ho affiancato allo spazio propriamente espositivo un teatrino di quaranta posti. Con mia moglie Elsa Agalbato, attrice e regista, abbiamo costituito un binomio che dà i suoi frutti. Lei ha portato con sé la recitazione, l'attore, e io ci metto concetti e immagini. Funziona! Il bello è che anche gli artisti usano il teatrino per esporvi quadri e sculture in occasione delle mostre. E funziona anche per loro!

2 ottobre 2105

1ª puntata, continua



Pratiche Curatoriali Innovative

a cura di **Luciano Marucci**

Negli ultimi anni il sistema espositivo in spazi istituzionali e alternativi ha subito sostanziali trasformazioni dal lato strutturale e concettuale, dando sempre più rilievo all'azione propositiva dei curatori ed esaltando produzione e fruizione artistica. Siamo andati ben oltre gli eventi degli anni Sessanta che avevano avviato al superamento del white cube, anche se le oscillazioni del gusto e le sollecitazioni esterne possono far riemergere modelli in disuso con motivazioni più o meno condivisibili. Di fatto la progressione, sebbene non lineare, ha portato a forme espressive piuttosto eterogenee e a contaminazioni tra le discipline. E, nell'attuare format inediti e competitivi, le manifestazioni - a volte disaggregate ed estese nel tempo - vengono decentrate in contesti urbani o addirittura in altri luoghi geografici e perfino smaterializzate attraverso il mezzo informatico. Inoltre, per affrontare problematiche culturali, sociali e politiche transnazionali, sono chiamati curatori, anche stranieri, che non hanno una specifica formazione artistica. A stimolare e a legittimare i cambiamenti hanno contribuito soprattutto le grandi mostre collettive. La nostra indagine sulle pratiche curatoriali vuole approfondire il fenomeno in atto per focalizzare il ruolo del curatore, mettendo a confronto in ambito internazionale le opinioni di personalità di diverse categorie, generazioni e orientamenti, più interessate alle attività espositive. Parallelamente cerca di far lievitare nuove idee partecipando allo sviluppo della cultura nel mondo globalizzato. Dopo le testimonianze di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Hans Ulrich Obrist e Fabio Sargentini ("Juliet" n. 175, dicembre 2015) intervengono Carlos Basualdo, Hou Hanru, Massimiliano Gioni e Angela Vettese, che hanno risposto alle seguenti domande di carattere generale e ad altre riferite al loro particolare lavoro professionale:

1. Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?
2. Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?
3. Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?
4. I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?
5. Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?
6. La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?
7. In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?

Carlos Basualdo, critico d'arte, curatore, docente universitario, direttore del Dipartimento di Arte Contemporanea del Philadelphia Museum of Art

Il Philadelphia Museum of Art offre la possibilità di concretizzare format espositivi originali? «Sì, presso il Museo c'è stata una serie di mostre che potrebbero essere definite innovative, sia in termini di contenuti che di esposizione, tra cui, più di recente, quella su *Fernand Léger's "The City" e Dancing Around the Bride*, con una *mise-en-scene* di Philippe Parreno». **Grazie all'incarico avuto negli anni passati dal MAXXI hai potuto attuare mostre con tue ideazioni.** «Certo, ho avuto la fortuna di lavorare a stretto contatto con il direttore del MAXXI Arte, Anna Mattiolo, e con l'eccellente staff curatoriale del Museo in vari progetti che ho sviluppato in dialogo con loro». **Quali limitazioni hai incontrato in quella sede piuttosto difficile da governare in più sensi?** «Le limitazioni, molto spesso, sono le stesse ovunque: tempo e denaro!» **Suppongo che le esperienze acquisite in quel periodo abbiano contribuito ad aprire altri orizzonti...** «Soprattutto



sono riuscito a sapere di più sugli artisti che lavorano in Italia».

7. «Nei tre anni dell'incarico a Roma la mia più grande soddisfazione è stata proprio quella di lavorare a stretto contatto con il team dell'Istituzione per la realizzazione di mostre. Tra esse vorrei includere la retrospettiva di Michelangelo Pistoletto da *Uno a Molti (1956-1974)*, *Plegaria Muda* di Doris Salcedo, *Indian Highway*, e diverse installazioni della collezione permanente».
2. «Le mostre sono sempre il risultato di complesse trattative tra artisti, istituzioni e curatori. Credo fermamente che l' "identità" di un'esposizione debba essere una funzione dei suoi contenuti».
3. «Sarebbe meraviglioso presentare lavori del genere. A mio avviso ogni mostra dovrebbe portare un contributo alla comprensione dei lavori esposti».
4. «Naturalmente sì, se la domanda riguarda l'importanza della pratica curatoriale nel campo più ampio della produzione culturale. Senza dubbio le mostre occupano un posto centrale nella nostra comprensione dell'arte».
5. «Non esiste un ruolo o una posizione "neutrale", ma solo la possibilità di stabilire una relazione profonda e appassionata con il materiale a disposizione».
6. «Si potrebbero verificare entrambi gli aspetti. In realtà dipende dal curatore e dall'architetto».

22 novembre 2015

Massimiliano Gioni, *critico d'arte e curatore, direttore artistico del New Museum of Contemporary Art di New York e della Fondazione Trussardi di Milano*

Se non sbaglio l'originalità della Mostra Internazionale della precedente Biennale di Venezia da lei curata era dovuta all'insolita scelta dei creativi, alle loro ricerche soggettive e alla fruibilità delle opere più che alla modellazione degli spazi.

«A dire il vero non sono sicuro di concordare con questa osservazione: certo le opere d'arte e più in generale gli universi creativi degli artisti erano in primo piano nella mia Biennale - come credo sia sempre importante in ogni mostra - ma gli spazi dell'esposizione erano disegnati e modellati in maniera molto attenta. In generale, per me è importante che la scrittura visiva di una mostra sia sicura e presente, ma discreta e così precisa da scomparire quasi in sottofondo. Alcune delle mie Biennali più recenti - in particolare la Biennale di Gwangju nel 2010 e la Biennale di Venezia nel 2013 - erano costruite come grandi esposizioni in musei temporanei, quindi senza le solite grandi opere e i gesti un po' grandiosi e gratuiti da festival art. Sia la Biennale di Gwangju sia quella di Venezia cercavano ispirazione nella museologia, in particolare in quella etnografica: di qui l'uso di vetrine, ad esempio, o l'appensione dei quadri in serie e accrochages attentamente studiati - insomma tutta una tipologia di modalità di display che di solito si trovano, appunto, nei musei e non nelle Biennali. E poi si ricorderà che gli spazi dell'Arsenale erano stati quasi neutralizzati con un intervento architettonico forte ma ancora discreto, realizzato in collaborazione con l'architetto Annabelle Selldorf: l'idea principale dell'allestimento era quella di semplificare e rendere più lineare e pulito lo spazio stesso, così da sfuggire all'effetto di gigantismo che spesso lo contraddistingue: volevo piuttosto creare uno spazio dove fosse possibile pure un incontro intimo con le opere, anche di piccole dimensioni, quindi un luogo più museale e non tipico di una biennale».

A New York, come direttore artistico del New Museum of Contemporary Art, può programmare mostre monografiche di artisti emergenti e collettive più vitali? Nel contempo deve essere particolarmente attento alle esigenze del pubblico? «Al New Museum cerchiamo di presentare artisti che



non hanno mai esposto in importanti mostre museali a New York. È in realtà un parametro che lascia molto spazio per le scelte più diverse: ad esempio, un grande maestro come Chris Burden prima della sua mostra al New Museum non aveva mai ricevuto (ed è davvero incredibile pensarci) una retrospettiva a New York. Lo stesso dicasi per Chris Ofili, Rosemarie Trockel o Carsten Höller. Oltre a questi nomi più affermati, una volta all'anno organizziamo anche grandi mostre di artisti più giovani o quarantenni, che invitiamo ad avere la loro prima grande mostra a New York, come Anri Sala o Pawel Althamer. Le esigenze del pubblico sono da considerare, ma non nel senso che la programmazione di un museo debba essere fatta seguendo semplicemente il fantasma dell'audience - anzi credo che quando ci si appiattisce pedissequamente sulle presunte esigenze del pubblico si finisce per creare istituzioni populiste... Più che pensare unicamente al pubblico, è opportuno e normale pensare all'ecosistema in cui si lavora. Mi spiego: le scelte che faccio a Milano con la Fondazione Nicola Trussardi sono diverse da quelle che farei al New Museum, perché diverso è il paesaggio di gallerie, di altri musei, di pubblico e di informazione disponibile».

Negli USA l'attuazione dei programmi espositivi è più agevole che in Italia? «Non ho molta esperienza di lavoro in Italia al di fuori della Fondazione Trussardi e della Biennale di Venezia, che rappresentano due esempi piuttosto unici. Con la Fondazione Trussardi poi il lavoro è al contempo più difficile e più eccitante, perché non abbiamo uno spazio espositivo e ne cerchiamo uno per ogni esposizione; il che pone delle sfide specifiche, ma d'altra parte siamo un team affiatatissimo e quindi anche le situazioni più complicate si rivelano fonte di ispirazione per realizzare mostre ambiziose e complesse».

Come direttore artistico della Fondazione Trussardi riesce ad operare con dinamismo e senza condizionamenti?
 «Assolutamente sì. In Italia le fondazioni private e in particolare le fondazioni legate alla moda abbiano dato un esempio virtuoso di lavoro, dedizione e supporto all'arte contemporanea che ha completamente soppiantato la latitanza di musei e strutture pubbliche. Al connubio arte e moda alcuni critici attribuiscono una tendenza alla spettacolarizzazione dell'arte e a certe scelte forse più superficiali o più immediatamente seducenti. Personalmente posso dire che con la Fondazione Nicola Trussardi abbiamo sempre scelto liberamente senza dover pensare a logiche commerciali o di promozione del marchio di moda. Piuttosto, credo che si debba riconoscere al connubio arte-moda il merito di aver reso l'arte molto più accessibile, perché in fondo - nel bene e nel male - ormai arte e moda si fondono entrambe su un'idea di lusso e di élite di massa».

7. «È davvero impossibile per me fare classifiche di preferenze: le mostre sono un po' come i figli... Ci sono poi tante mostre che ancora si ricordano forse più di altre, anche grazie alla scelta del luogo particolarmente originale, simbolico o sconosciuto e quindi riscoperto con più forza e urgenza: penso a Fischli e Weiss con la retrospettiva messa in scena nelle sale barocche di Palazzo Litta, a Pipilotti Rist al Cinema Manzoni o Paul McCarthy nel bunker di Palazzo Citterio. Per non citare altri casi più eclatanti come i bambini impiccati di Maurizio Cattelan, il pallone aerostatico di Pawel Althamer o gli animali bianchi di Paola Pivi. Più di recente *La Grande Madre* - messa in scena negli ambienti bellissimi di Palazzo Reale - ha segnato anche un altro scarto, perché ha introdotto un tipo di mostra a tema che non è molto comune nei nostri musei, a cavallo tra storia dell'arte e storia della cultura».

In genere nella curatela degli eventi privilegia l'approfondimento delle tematiche e l'individualità degli autori?
 «Non ho ricette specifiche. Posso dire che nel caso delle mostre

personali faccio "introspeutive" e non "retrospeutive", cioè, oltre a presentare l'opera di un artista, voglio creare un'esposizione in cui la coreografia stessa degli spazi e la visita alla mostra siano in qualche modo esse stesse un'esperienza che restituisca l'universo creativo dell'artista. In parole povere, voglio che la visita alla mostra sia come una discesa nel mondo creativo dell'artista e non solo la presentazione di una serie di oggetti. Quando invece lavoro a mostre tematiche, cerco di individuare temi che abbiano un senso di urgenza anche al di fuori del mondo dell'arte: mostre che sono anche strumenti per capire la cultura attraverso il canocchiale dell'arte. Mi piace combinare artisti di generazioni e provenienze diverse e di integrare opere d'arte riconosciute come tali e oggetti più inusuali. E mi piace pensare alle mie grandi mostre a tema come a grandi macchine pedagogiche, strumenti di istruzione senza pedanteria, in cui il curatore, gli artisti e il pubblico si immergono come in una sorta di mondo parallelo dal quale emergere ricchi di nuovi spunti, idee, racconti»...

5. «È una domanda interessante perché dal curatore spesso ci si aspetta due atteggiamenti quasi diametralmente opposti: da una parte l'obiettività e una certa distanza critica, che permetta di raccontare lo stato dell'arte o la storia dell'arte con distacco scientifico; dall'altra che il curatore sia un critico militante, impegnato nel sostenere alcuni artisti invece di altri, una visione dell'arte e della cultura e, in un certo senso della vita, invece di un'altra. Ogni curatore responsabile deve misurarsi quasi giornalmente con questa apparente contraddizione. Allo stesso tempo credo sia importante pensare al nostro ruolo come a una sorta di etnografo della società (visiva) contemporanea: attraverso le mostre dobbiamo raccontare non solo la storia dell'arte, le sue metamorfosi e il suo stato attuale, ma fornire chiavi per far capire la cultura in cui queste manifestazioni artistiche sono nate, con l'obiettivo di spiegare l'arte e, soprattutto, la cultura nella quale getta le sue radici».

21 dicembre 2015

Hou Hanru, critico d'arte, direttore artistico del MAXXI

Grazie alla grandiosità degli spazi del MAXXI, ha la possibilità e la responsabilità di attuare iniziative ambiziose anche per rendere l'Istituzione più competitiva sulla scena internazionale? «Trovo la domanda leggermente ambigua, non facile da rispondere. Essere ambiziosi è un elemento importante, come lo è il nostro programma. Lo spazio e la forma del Museo sono particolari, così pure l'ampiezza dell'ambiente: fattori che rappresentano una sfida riguardo agli obiettivi che abbiamo. Ma l'arte non è legata allo spazio o all'ampiezza del luogo dove viene collocata e neppure alle dimensioni del lavoro artistico. L'ambizione sta nel programmare a prescindere dallo spazio e nella relazione che l'opera ha con il nostro tempo. Lo spazio del museo non deve essere visto come una condizione. Quando un museo ha tanto spazio, si potrebbe sentire l'obbligo di allestire mostre spettacolari, con il rischio di spendere tante risorse che non si hanno. Non so se sia giusto essere più interessati allo spazio in sé. Anche uno intimo potrebbe essere attraente per certe mostre. La scelta dipende da tanti fattori. Il MAXXI comporta una sfida estrema e costante, non solo per l'ampiezza, ma per come è stato progettato; assomiglia più a un aeroporto che a un museo tradizionale e bisogna essere molto creativi per affrontarlo. Però è un museo vincente: viene ricercato per mostre particolari e di livello internazionale».

La struttura architettonica di per sé va oltre il white cube...
 «Certamente. Ne abbiamo una che non assomiglia per niente a un *white cube*, giacché le pareti hanno tante curve e diventano anche di altri colori, se necessario per il progetto da realizzare.





4 >

Ma, quando si dice *white cube*, penso sia una questione di concetto più che di forma. L'idea della struttura chiusa in sé, il luogo fisico stabile che rappresenta l'ideologia o l'idea fondamentale dell'arte rinchiusa in uno spazio per isolarla dal mondo reale contrasta con la nostra idea, visto che proviamo a portare la vita reale nel museo senza curarci delle pareti. Invitiamo la gente a portare all'interno la realtà, un'arte performativa che non si lascia chiudere dentro quattro mura bianche; un'arte autonoma, libera, fatta da artisti con un senso di totale libertà. Cerchiamo di contrastare il sistema totale, rigido, incentrato sull'idea del *white cube*, dell'arte come feticismo».

Quindi la singolarità della struttura architettonica del Museo 'impone' l'ideazione di determinati progetti curatoriali. «La struttura potrebbe influenzare il programma, ma i nostri progetti - come dicevo - non si basano solo sullo spazio in cui operare; tanti altri fattori, forse anche più importanti, entrano in un gioco complesso. Per esempio, il significato della creazione e quale relazione essa abbia con il nostro tempo; come l'opera risponda ad alcuni aspetti storici e di urgenza nella nostra società».

Occorre escogitare formule che permettano di superare pure le inevitabili limitazioni finanziarie, anche se non sempre l'originalità può derivare da proposte costose? «Viviamo un momento particolare, una situazione estremamente difficile per quanto riguarda l'economia di ogni giorno e, di conseguenza, anche per la programmazione delle attività; una situazione strana, direi quasi contraddittoria, perché il mercato dell'arte è fiorente, la gente investe, ma i soldi che arrivano alle strutture museali sono pochi. Oggi tutto sembra andare verso la privatizzazione: in ogni campo si riscontra una tendenza globale, dalla scuola all'ospedale, dai servizi pubblici ai musei. Anche per la nostra struttura bisogna essere innovativi per cercare in modo molto attivo i fondi necessari, ma tenendo sempre in mente l'integrità dell'idea di base, del programma. Questa è un'altra sfida che affrontiamo giorno per giorno. La questione finanziaria naturalmente ha una grande influenza sul nostro operato, sulle scelte da fare. Dobbiamo essere sempre più inventivi ma, se non possiamo acquistare il materiale necessario per allestire una

mostra, siamo limitati nella realizzazione delle idee. Noi - come gli altri - lavoriamo tanto per cooperare sia con il pubblico sia con il privato, per trovare nuove forme di aiuto finanziario».

7. «La domanda è interessante. Il termine soddisfazione può essere definito in più modi, essendo legato a diversi fattori. Penso che provenga da come la propria creatività, l'invenzione e l'innovazione riescano a dare un paio di risposte. La prima riguarda il meccanismo che le mostre mettono in moto, come vengono recepite dal pubblico, nel caso specifico mi riferisco a un pubblico informato, perché l'audience non è un gruppo omogeneo. L'opinione della gente per me conta molto. La seconda risposta è connessa al fatto che non tutti gli eventi vengono visti come popolari nel presente, forse neanche tra i professionisti stessi. A volte occorre tempo per comprendere e giudicare certi progetti, e magari solo dopo 10 anni si arriva alla conclusione che una certa mostra è stata rivoluzionaria. Abbiamo tanti esempi, vedi *Les magiciens de la terre* al Beaubourg di Parigi del 1989 o Documenta X di Kassel, curata da Catherine David. Sono trascorsi anni prima che la gente iniziasse a guardare a questi eventi come innovativi ed epocali. Un po' come quando Duchamp presentò il ready-made che il pubblico non comprendeva affatto e gridava allo scandalo. Solo in seguito lo ha giudicato fondamentale per la storia dell'arte. Le mostre da me curate, che mi hanno veramente soddisfatto sono state *Cities on the Move* del 1997-2000 e *Open Museum Open City* che ho realizzato un anno fa qui al MAXXI con TIM».

1. «Quali alternative ci sono ancora? Tante. Certamente internet. Anche lo spazio virtuale è una interessante alternativa a quello reale, ma solo se sappiamo usarlo, perché può essere anche un mezzo riduttivo. Comunque, penso sia importante trovare sempre nuovi mezzi. Attualmente al MAXXI stiamo portando avanti il progetto *The Independent* che cerca di trovare altre piattaforme e collaborazioni per offrire spazio "indipendente" a organizzazioni di varie discipline delle arti: arte visiva, architettura, design e social design. Due curatori si occupano quotidianamente di questo programma innovativo che ha anche un suo sito web. In questo modo lavoriamo in contrasto con il sistema dominante delle leggi del mercato. La gente deve comprendere che una struttura come la nostra ha la necessità di sperimentare soluzioni alternative».

3. «Di nuovo una domanda abbastanza difficile. Vivendo nel mondo di oggi, è quasi impossibile essere unico o originale nel suo campo; è come un mito generato dall'arte occidentale. A me sembra che tutto sia stato già fatto, creato o inventato, e allora riprendere e ripetere è facile, anche senza pensare di farlo. Forse non è così importante essere unico. Credo piuttosto in nuove tipologie di interazione tra la gente, con diversi tipi di menti creative che si influenzano a vicenda».

4. «Il ruolo del curatore sta divenendo sempre più importante perché egli fa da collegamento tra la creatività soggettiva dell'artista e la condizione sociale in cui quest'ultimo lavora ed espone, così che il curatore assume la funzione di stimolatore di nuova creatività».

5. «Non penso che i critici e i curatori dovrebbero essere neutrali, in quanto sono attori che in una certa misura partecipano al lavoro creativo. Sono degli specchi, si interrogano e, tramite la collaborazione con l'artista o altri creativi, stabiliscono un dialogo che permette di dare significato all'opera. Non possono essere neutrali perché tutti hanno una storia personale, un proprio bagaglio di conoscenze. Ci sono più tipi di critici: di arte, letteratura, architettura, cinema... Ciascuno vede l'arte a modo suo, a seconda della cultura personale».

La collaborazione tra curatori è essenziale? «Senz'altro. Io credo nell'attività collettiva e che oggi essa abbia un ruolo



5 > fondamentale nel definire il significato di un prodotto culturale. In pratica al MAXXI lavoro sempre in stretto contatto con altri curatori. Ho continui rapporti con un gruppo di essi con i quali scambio punti di vista, opinioni e collaborazioni per tutti i nostri progetti».

Quando deleghi la cura degli eventi non intervieni mai per dare indicazioni? «Qui lavoriamo tutti insieme nell'attuazione del programma; ognuno dice la sua, poi si distribuiscono i compiti ai vari componenti, come è normale che sia. Strada facendo la collaborazione e lo scambio di pareri tra di noi non viene mai a mancare».

6. «È positiva, specialmente in un museo come il MAXXI che ha un programma misto tra arte e architettura. Non è solo questione di dialogo tra queste due forme; non dobbiamo vederle come separate. Abbiamo bisogno di dare un nuovo contenuto all'espressione "attività creativa", perché non si tratta più solo di belle arti o di arte applicata, solo di arte funzionale o non funzionale. Viviamo un momento in cui queste nozioni sono in cambiamento. Proprio per questo abbiamo allestito la mostra *Transformers* che esplora la problematica dei confini o delle separazioni tra arte e design in rapporto alla società».

In effetti la mostra vuol fare luce sulle mutazioni nel sistema dell'arte per il superamento di certe barriere.

«Sì, abbiamo cercato di mostrare come possiamo ridefinire la creatività artistica contemporanea. Non solo riferita a un oggetto specifico, a un'opera esposta, ma alla trasformazione che avviene attraverso una serie di elementi che interagiscono con l'opera stessa: dalle forme fisiche al valore dell'ambiente che circonda la creazione. Abbiamo invitato Choi Jeong Hwa, Didier Fiuza Faustino, Martino Gamper e Pedro Reyes - artisti, designer e attivisti sociali - perché associano questi aspetti e portano all'attenzione dei visitatori importanti questioni come la violenza, l'immigrazione, la guerra, la divisione e la condizione sociale: fattori che aiutano a ridefinire il concetto di "trasformazione", che non è una questione meramente formale, ma del ruolo dell'artista e della sua relazione con il pubblico».

12 novembre 2015

(traduzione Kari Moum)

Angela Vettese, storica dell'arte, curatrice e docente universitaria

1. «Certamente, anche se credo che saranno gli artisti a insegnarcelo. È stato Duchamp a inventare l'allestimento in senso attuale (pensiamo alla mostra surrealista del '38) ed è stato Boetti a chiedere ad Hans Ulrich Obrist di diffondere sui quotidiani o sugli aerei le sue opere/operazioni, cosa che il critico ha poi realizzato con l'aiuto, per esempio, del Museum in Progress di Vienna».

Da storica dell'arte quando ritieni che ci sia stata un'ulteriore svolta? «Non a tutti è chiaro che la Biennale di Venezia del 1993 è stata la svolta per antonomasia. Bonito Oliva ha capitalizzato le sue esperienze con gli artisti più inventivi e con personaggi come Graziella Lonardi Bontempo, mostre come *Contemporanea* e *Aperto '80* realizzata con Szeemann, per aprire a due o tre cose irreversibili: l'occupazione di tutta la città di Venezia e non più dei soli ambiti dedicati all'arte (Giardini, Arsenale, Palazzo Ducale, la passeggiata agli Schiavoni); la chiamata alle armi di decine di co-curatori, in modo da sottolineare quella che era e resta una delle cose più significative della Biennale di Venezia; l'assenza di una prospettiva critica unitaria, come accade a Documenta o a Sidney o a Istanbul. Né serve, come hanno fatto Joan Hoet, Okwui Enwezor e altri curatori, associarsi con dei consulenti. Occorre avere il coraggio di confrontare la propria prospettiva curatoriale con quella di altri. L'io moderno, solitario e geniale, non ha più senso nemmeno per le arti. Le invenzioni si raggiungono in gruppo o almeno in uno stato di felice competizione. Inoltre, la Biennale del '93 diede ad "Aperto" una dimensione da vero esperimento in vitro, compresi i primi momenti di arte relazionale e di presenza asiatica (Rirkrit Tiravanija, due piccioni con una fava), che allora non erano ancora maniera. Il multiculturalismo teorizzato da Glissant venne a galla in modo più palese e maturo che con la mostra di Hubert Martin del 1989. Purtroppo ABO è il primo a fraintendere se stesso ed è circondato da molti adulatori che non gli fanno un buon servizio sul piano scientifico. Quindi risulta ancora inaccettabile dalla critica americana e da coloro che seguono questo filone dominante. La bassa qualità delle esposizioni che ha curato in seguito non lo aiuta, quella mostra sarà riscoperta solo tra molti anni».

La curatela affidata a figure diverse dai critici di professione è un bene o un male? «Non si può dare una risposta assoluta a un simile quesito. Dove c'è senso c'è valore, e il senso si può costruire con o senza critici».

I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile? «Almeno insegnano come agire secondo canoni di rispetto delle opere e secondo un lessico di operatività condiviso a livello internazionale. Ma certo non sono la panacea. Ciò che domina sempre, lo ripeto, è l'opera con la sua capacità di evidenziare il senso delle cose in maniera non dissimile da quanto accade nel discorso filosofico. E non dimentichiamo che molte delle mostre più interessanti sono state curate, nella storia e nel passato recente, da artisti. Pensiamo anche a iniziative più durature, come le operazioni sull'ambiente di Tiravanija in Thailandia, di Lucy e Jorge Orta in Francia, di Donald Judd, Meg Webster o Andrea Zittel negli Stati Uniti».

La Biennale d'Arte di Venezia, specie con i padiglioni nazionali, sempre in cerca di visibilità, è la sede ideale per l'applicazione delle formule più eccentriche. Si assiste a una forte competizione, tanto da far pensare che la vera avanguardia di oggi sia data dalle operazioni dei curatori più impegnati. Sei d'accordo? «I padiglioni nazionali sono un tema su cui ho scritto molto e con alcuni sguardi obliqui da parte di miei colleghi, perché li si ritiene portatori della nozione ottocentesca di Nazione e non se ne capisce, invece, il carattere eversivo attivista. Intendo dire che se pensiamo a certe gemmazioni, per esempio la polinazionalità del Padiglione Nordico del 1997, oppure la nascita di padiglioni non-nazionali (e quindi non ufficiali) come quello della Scozia o della Catalogna, se pensiamo alla presenza di molti eventi speciali che raccontano di nazioni ufficialmente escluse (India 2005, per esempio), capiamo come la formula veneziana, lungi dall'essere superata, sia un ambito in cui sono possibili fughe in avanti, riletture della Storia, traduzioni

della geopolitica ed esigenze della diplomazia culturale».

4. «Un certo modo di fare mostre, in termini anacronistici (nel senso che a questo termine dà Georges Didi-Huberman), polidisciplinari e non centrati sulla proposta dei giovani a ogni costo, ormai è diventato maniera. L'abbiamo visto nella Biennale del centenario (Jean Clair, 1995), nella *Platea dell'Umanità* (Szeemann, 2001) e poi in *dOCUMENTA 13* (Carolyn Christov-Bakargiev), nella Biennale di Gioni (2013) e continueremo a vederlo perché è un modo stimolante di fuggire lo storicismo e anche il quesito invecchiato "what's new": la sfilata delle new entry. Ma non scordiamoci che in molte di queste mostre la Top Ten appare eccome: basta togliere di mezzo gli artisti morti, quelli anziani e i non-artisti, per arrivare al nocciolo duro di chi è protetto (e sovente prodotto con munifica attenzione all'investimento) dalle gallerie più potenti del mondo. L'emergere di un artista mediocre (ma coraggioso nelle dimensioni del lavoro) come Adrian Villar-Rojas ne è un caso limite. Ma anche il riemergere (a fini mercantili e museali) di artisti scomparsi o molto anziani. Per una felice riscoperta di Baruchello troviamo molte operazioni discutibili di marketing culturale. Ciò detto, il curatore ai suoi migliori livelli è comparabile a un filosofo che scrive la sua ipotesi sul mondo attraverso le opere e con la complicità consapevole degli artisti. Non accade sempre, ma per fortuna a volte accade che sia così».

5. «Assolutamente no, il critico non è un notaio che certifica l'esistente. Come dice il termine stesso nella sua etimologia, il critico sceglie e setaccia. È il suo unico dovere, fare un'operazione di *pointing* in cui ci propone una direzione dove volgere il nostro sguardo».

6. «Entrambe le cose. Dipende dall'onestà intellettuale dell'architetto e dal suo amore per le opere. Renzo Piano le sa valorizzare, Zaha Hadid le massacra».

La tua esperienza alla Fondazione Bevilacqua La Masa è stata soddisfacente? «È stata a tratti esaltante, non a caso l'ho

privilegiata anche se gratuita rispetto al lavoro ben pagato alla Galleria Civica di Modena. Niente è più bello che ricostruire una struttura che fa cultura e quindi anche identità. Con una squadra di lavoro armonica abbiamo detto basta alle mostre-pacchetto, abbiamo portato gli atelier per i giovani artisti da zero a tredici più due foresterie, trovando sponsor per creare una residenza di un anno che è percepita come un master, abbiamo iniziato a collaborare con realtà locali diverse quali, tra le altre, il Teatro La Fenice con artisti come Kentridge, Kimsooja, Isaac Julien; abbiamo fatto l'ultima personale vera di Richard Hamilton, quando ancora qualcuno lo considerava "senile"; e non sono che esempi. Abbiamo riservato spazio a molti giovani triveneti proprio dando alle due sedi espositive una credibilità internazionale, abbiamo cercato di declinare il rapporto tra locale e globale in maniera attuale, indagato la città di Venezia in molti modi (con artisti locali e internazionali, con studiosi e convegni). Nel complesso, quattordici anni di lavoro di cui non rimpiango un solo giorno, anzi di cui rimpiango solo l'aver dovuto essere spesso forzatamente assente».

7. «Tutte le volte che la mostra non era solo la mostra ma un passo avanti per l'istituzione presso cui lavoravo, si trattasse dell'Università Iuav, della Bevilacqua La Masa, della Civica di Modena o altro. Non mi interessa il mestiere di curatore in quanto tale, non fa per me. Mi piace la componente politica che risiede dentro l'impegno permanente nella ricostruzione dell'identità culturale di una città, di un paese e, devo dirlo anche in tempi molto difficili, dell'Europa. Resto un'europaista malgrado tutto, la sento come la mia unica casa, senza nulla togliere alle case degli altri per le quali provo rispetto e curiosità».

10 ottobre 2015



2a puntata,
continua

1. Bruce Nauman
"Pink and Yellow Light
Corridor (Variable
Lights)" 1972, mostra
"Topological Gardens"
2009, a cura di Carlos
Basualdo, chiostro dei
Tolentini dell'Università
Iuav di Venezia, parte
integrante del
Padiglione USA ai
Giardini, 53. Biennale
Arti Visive (courtesy
Philadelphia Museum of
Art, ph © 2009 Michele
Lamanna)

2. Maurizio Cattelan
"Untitled" 2004,
installazione su una
quercia di Piazza XXIV
Maggio a Milano, tecnica
mista, dimensioni reali,
a cura di Massimiliano
Gioni (courtesy
Fondazione Nicola
Trussardi, Milano; ph
Attilio Maranzano)

3. Louise Bourgeois
"Nature Study" 1984,
stampo 2002, gomma
blu, 76,2 x 48,3 x 38,1 cm,
mostra "La Grande Madre",
a cura di M. Gioni per
la Fondazione Nicola
Trussardi, Palazzo Reale,
Milano, agosto-novembre
2015 (courtesy Collezione
The Easton Foundation,
New York e Fondazione
Nicola Trussardi,
Milano; ph Marco
De Scalzi). Dietro si
intravede l'installazione
della stessa Bourgeois
"The reticent child"
del 2003.

4. Huang Yong Ping
"Bâton de Serpent" 2014,
a cura di Hou Hanru
e Giulia Ferracci,
MAXXI, Roma, dicembre
2014-maggio 2015
(courtesy Fondazione
MAXXI, ph Cecilia
Fiorenza)

5. Sullo sfondo "Hubble
Bubble" 2015 di Choi
Jeong Hwa; in primo
piano "Post-Forma"
2015 di Martino
Gamper, esposizione
"Trasformers"
a cura di Hou Hanru e
Anne Palopoli, MAXXI,
Roma novembre
2015-marzo 2016
(courtesy Fondazione
MAXXI, ph Musacchio
lanniello)

6. Michelangelo Pistoletto
e Cittadellarte,
"La Mensa delle Culture"
2005, a cura di Angela
Vettese, Galleria Civica
di Modena, Palazzina
dei Giardini, settembre
2005-gennaio 2006
(courtesy Galleria
Civica di Modena,
ph Paolo Terzi)

JULIETT

177

APR 2016 - ISSN 11222050



9 779771 122050 00

POSTE ITALIANE SPA SPED
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE 9,00 €

Sommario

Anno XXXVI, n. 177, aprile-maggio 2016

- 38 | Pratiche Curatoriali Innovative
Luciano Marucci
- 46 | Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta
Luciano Marucci
- 50 | Arcangelo Sassolino - Fisico e reale
Giulia Plebani
- 54 | El iris de Lucy - Artistas africanas contemporáneas
Emanuele Magri
- 56 | English Breakfast ^[20] - Anna Masoan
Matilde Martinetti
- 58 | Jorge Mayet - Allegoria e realtà
Emanuela Zanon
- 60 | Aimez-vous l'art? - Arte e realtà aziendali
Maria Cristina Strati
- 62 | Chantal Michel - L'inquiétante étrangeté
Giulia Bortoluzzi
- 64 | Il piccolo miracolo - Truus e Gerrit
Enzo Minarelli
- 66 | Valerio Dehò - Donne in azione
Antonella Palladino e Pietro Montone
- 68 | Mail Art - "glocale"
Ruggero Maggi
- 68 | Massimiliano Gioni - "Innamorabiliamumbum"
Maria Villa
- 72 | Vincenzo de Bellis - A proposito di miart
Maria Villa
- 73 | BTaste - Nocturnal (original)
Roberto Vidali
- 74 | Marco Basta - Green, Blue and You
Giulia Bortoluzzi
- 76 | Francesco Vezzoli - La Storia a Museion
Paola Bonino
- 78 | Rosemarie Sansonetti - Domestiche sovversioni
Lucia Anelli
- 80 | Memorie cosmiche - Enzo Pituello
Sara Bidinost
- 82 | Materia plasmata - Albertini
Liviano Papa
- 84 | Just a spoonful of sugar - Galleria Trentatré
Giulia Bortoluzzi
- 86 | Gianmarco Pulimeni - Eros e Psiche
Carmelita Brunetti

PIKS

- 75 | Yinka Shonibare - "MBE"
- 77 | Elisa Leonini - "Landtrack"
- 79 | Vera Kox - Reassuring
- 81 | Carsten Höller - "Y"
- 83 | Will Ryman - "Icon"
- 85 | Yuri Ancarani - "Bora"

RITRATTI

- 87 | Fil Rouge - Lorenzo e Antonello Penso
Fabio Rinaldi
- 93 | Alessandro Mendini
Luca Carrà

RUBRICHE

- 88 | Appuntamento Design - Patrycja Domanska
Alessio Curto
- 89 | PP* - Giusy Caroppo
Angelo Bianco
- 90 | Ho del 2%
Angelo Bianco
- 91 | William Wegman - The game of discovery
Leda Cempellin
- 92 | Arte e... - Enrico Lena
Serenella Dorigo
- 94 | Spray - Appuntamenti ed Eventi
AAVV

COPERTINA

Liu Wei "Purple Air 2014 No.3" (dettaglio) 400 x 400 cm,
olio su tela, esposizione "Colors" all'Ullens Centre for
Contemporary Art di Pechino, curata nel 2015 da Philip Tinari
e da Gou Xi (courtesy l'Artista e UCCA, Pechino)

Pratiche Curatoriali Innovative

Interventi: de Bellis, Pratesi, Scotini, Tinari, Todolì, Verzotti

a cura di **Luciano Marucci**

L'indagine sulle pratiche curatoriali nell'arte contemporanea, che coinvolge rappresentativi protagonisti del sistema dell'arte non soltanto italiano, vuole mettere in luce il ruolo dei curatori indipendenti o di spazi istituzionali nell'attuazione di progetti espositivi. Nel contempo viene promosso un confronto di opinioni sulla possibile azione di stimolo che la loro attività può generare per favorire la nuova creatività degli operatori visuali e l'evoluzione della cultura artistica generale.

Nelle prime due puntate sono state pubblicate le testimonianze di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Hans Ulrich Obrist, Fabio Sargentini ("Juliet" n. 175, dicembre 2015) e di Carlos Basualdo, Hou Hanru, Massimiliano Gioni e Angela Vettese ("Juliet" n. 176, febbraio 2016). Agli interlocutori, oltre alle domande riferite alle personali esperienze nel settore, vengono rivolte quelle che seguono, comuni ai più:

1. *Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?*

2. *Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?*

3. *Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?*

4. *I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?*

5. *Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?*

6. *La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?*

7. *In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?*

Vincenzo de Bellis, *critico d'arte e curatore, direttore artistico di MiArt*

1. Penso che si possano fare delle belle mostre. Poi, sui formati originali, ci sarebbe molto da dire e da discutere. Anche ripensare quanto fatto in passato, è una forma di originalità. "Gli autori più originali dei nostri tempi non sono tali perché creano qualcosa di nuovo, ma solo perché sono capaci di dire cose del genere come se non fossero mai state dette prima" (Johann Wolfgang Goethe).
2. Le mostre che riescono sono quelle che presentano opere di qualità. La scelta delle opere rappresenta di per sé stessa il tratto

principale dell'identità di una mostra e del suo curatore.

3. Non so se "innovativa" o "inedita" siano parole che condivido. Penso più che altro che ci sia buona arte e cattiva arte.

4. Credo che la curatela sia una pratica molto stimolante ma che sia soprattutto un mestiere. Un lavoro che, se fatto bene, rende un servizio perché è funzionale a mettere in luce le vere opere d'arte che sono quelle degli artisti.

5. Già associare il critico e il curatore mi sembra azzardato. Sono due ruoli distinti. Uno giudica, l'altro propone. Confondere i due ruoli è stata spesso una chiave per rendere meno chiaro, più fosco e confuso il sistema dell'arte. Il curatore è un esploratore: guarda con gli occhi e presenta opere in uno spazio fisico. Registra il contemporaneo, con tutto quello che ruota intorno.

6. Non si può generalizzare. Io penso che la divisione degli spazi e la definizione degli stessi sia una delle maggiori virtù che deve avere un curatore. Una mostra non è un elenco di artisti e di opere. Non è neanche un libro. Non si legge, si guarda. Questo vuol dire che ha delle coordinate spazio-temporali fondamentali per la sua riuscita, e il rispetto dello spazio architettonico e delle opere è la chiave che innesca il giusto rapporto tra i due elementi. Sono dettagli che il visitatore non sempre coglie e, se ciò avviene, spesso significa che è stato fatto un buon lavoro. Tutto questo per dire che, se la divisione degli spazi viene fatta da un architetto o da un *exhibition designer*, può essere un valore aggiunto, ma la differenza la fa davvero la conoscenza delle opere e quello di cui esse hanno bisogno.

La collaborazione tra curatori è sempre vantaggiosa? Spesso si innescano delle collaborazioni interessanti, altre volte no. Io sono un convinto sostenitore del fatto che l'arte, e ciò che a essa ruota intorno, sia troppo soggettiva per essere analizzata da più persone che, giustamente, hanno idee diverse. Ciò detto, nel mio lavoro mi giovo sempre di collaborazioni. Solo che i ruoli devono essere ben definiti sin dall'inizio, in modo che in una situazione di *impasse* qualcuno possa prendere una decisione. Anche perché, dal mio punto di vista, un curatore dovrebbe cercare di evitare compromessi, sempre. Pur nell'errore.

I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile? Cosa ha imparato con il master al Centro Studi Curatoriali del Bard College di New York? Non penso che si possa davvero insegnare come si cura una mostra. Ma questi corsi possono dare - e secondo me sono fondamentali - dei codici di conoscenza del ruolo, del compito, della funzione di un curatore. Che è plurima e soggettiva, quindi non può essere imposta. Però la domanda mi dà lo spunto per affrontare un tema a me caro e di certo scomodo per molti. Uno dei grandi problemi del mondo dell'arte è la mancanza di professionalità. La convinzione che l'arte sia una cosa troppo elevata per poterla associare al "lavoro". Ma perché nella musica, nel teatro, nel cinema non è così? Nessuno si può improvvisare regista teatrale, o attore, mentre nell'arte contemporanea un antropologo o un filosofo viene invitato a curare una mostra, o un regista cinematografico mancato o non all'altezza si può riciclare come artista. Questo apre a tanti, troppi malintesi. L'arte visiva ha dei codici e ha delle regole come le altre



1 >

arti, e vanno conosciute, studiate, approfondite. Per me il master del CCS Bard College è stato fondamentale per questo. Mi ha insegnato il rispetto per il lavoro, per il mestiere; il valore della ricerca, della programmazione, dell'organizzazione. Non basta tutto ciò per curare: devi avere un talento per saper raccontare visivamente qualcosa (non dico di averne, per carità non si fraintenda, è un discorso generico), ma senza questi codici e queste conoscenze il talento non servirebbe a molto.

Ennesima, da lei curata per la Triennale di Milano, vuole anche indicare un nuovo format espositivo? Non ambisco a così tanto. Vuole mostrare l'arte italiana sotto una luce diversa, e per farlo ho scelto di presentarla attraverso una meta mostra, ovvero una mostra che innanzitutto racconta che esistono vari modi di affrontare una questione e che quindi tutto è soggettivo, personale. Sette formati diversi hanno sette diversi modi di essere approcciati e spero che la gente percepisca questa diversa attitudine. Poi, se per qualcuno la mostra ha la capacità di indicare una nuova via curatoriale ne sono contento. Per me lo fa, ma io non potrei e non dovrei dirlo.

Nella scelta piuttosto eterogenea degli artisti è prevalsa l'idea di 'comporre' un'esposizione plurima dal formato insolito più che di esibire un generico panorama artistico? Non credo che sia così. *Ennesima* presenta sette approfondimenti, specifici e, spero, ricercati. Per qualcuno forse insoliti, ma solo perché c'è una certa consuetudine a pensare in modo spesso univoco. Non vuole essere generica e generalista di certo, ma non vuole nemmeno essere "strana". È quello che dice di essere: una mostra composta di sette mostre.

Gli spazi delle sette mostre in una sono stati strutturati aggregando gli operatori visuali per affinità disciplinari e linguistiche? Come dicevo prima, ogni formato è stato approcciato in modo differente a seconda di quello che richiedeva.

La sede della Triennale offre l'opportunità di sperimentare formati adeguati per presentare la nuova produzione artistica?

Trovo gli spazi della Triennale duttili e modellabili. Adatti a molta produzione artistica contemporanea.

7. Ennesima è stato un esperimento che ho trovato stimolante. Davvero mi sono divertito. Ma mi piace lavorare gomito a gomito con gli artisti: in questo trovo la ragione del nostro lavoro.

A MiArt potrebbero essere attuati progetti curatoriali legati alle sue sezioni? Oppure una fiera dell'arte per comunicare al grande pubblico deve mantenere i caratteri tradizionali già collaudati? Da quando sono arrivato ho portato delle nuove sezioni e progetti curatoriali legati ad esse. La più significativa è *THENnow*, ovvero una sezione in cui le due anime di MiArt (presente e passato) si fondono e si relazionano non solo idealmente ma anche fisicamente, creando una selezione di stand in cui sono accoppiati un artista di una generazione precedente e uno più giovane. L'idea è che tra i due ci sia una relazione e un'influenza, sia essa diretta o possibile. Questa sezione, curata ogni volta da una diversa coppia (negli anni sono passati Florence Derieux, Andrea Viliani, Giovanni Carmine, Alexis Vaillant, Dan Byers, Ruba Katrib, mentre quest'anno ci sono Jarrett Gregory e Pavel Py), ha dato vita ad accostamenti interessanti come Giorgio Morandi e Paloma Varga Weisz, Goshka Macuga e Miroslav Tichy, Ian Wallace e Sharon Lockart, Mario Schifano e Cory Arcangel o Giuseppe Uncini e Matias Faldbakken. Dall'edizione 2016, invece, ci sarà una nuova sezione intitolata *Decades*, che sarà curata da Alberto Salvadori, dedicata a tutti i decenni del '900 diviso in nove stand, ognuno riservato a un decennio. In questo caso la nostra idea è stata quella di invitare le gallerie a pensare e a presentare progetti che hanno rappresentato dei momenti chiave, sia della loro programmazione sia delle carriere degli artisti esposti. Si tratta di una sezione in cui la collaborazione tra curatore e gallerista è totale e si traduce in un ritratto della galleria come luogo di produzione di grandi significati culturali. Sarà un viaggio nel secolo scorso in nove capitoli distinti, alcuni davvero inaspettati.

21 dicembre 2015

Ludovico Pratesi, critico d'arte e curatore, direttore del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro

Nelle esposizioni che organizzi tendi ad associare la valorizzazione della produzione artistica all'azione pedagogica? Ritengo che l'attività pedagogica sia una componente fondamentale di ogni mostra, e vada organizzata attraverso un'articolata programmazione rivolta alle diverse tipologie di visitatori. Le mostre costituiscono un importante veicolo di conoscenza, ed è necessario che si rivolgano a fasce di pubblico sempre più ampie, fino a coinvolgere le generazioni più giovani, anche mediante gli strumenti tecnologici più innovativi.

...Cerchi di proporre principalmente artisti emergenti o affermati per evidenziarne gli aspetti più propositivi?

A seconda dei contesti e delle occasioni, negli anni la mia attività si è sviluppata attraverso inviti ad artisti emergenti, ad artisti *mid-career* e a personalità affermate. La mia carriera di curatore è iniziata nel 1989 alla galleria Rondanini di Roma, con la mostra *Arte a Roma 1980-89*, una ricognizione dedicata agli anni Ottanta nella capitale. Nel 1992 - con la mostra *Molteplici Culture* al Museo del Folklore di Roma, una delle prime rassegne dedicate al multiculturalismo - è cominciata la mia collaborazione con Carolyn Christov-Bakargiev e proseguita con il colloquio internazionale *Arte Identità Confini* (1995) al Palazzo delle Esposizioni a Roma e con la collettiva *Città Natura* (1997), suddivisa tra il Palaexpo ed altre sedi romane. Negli anni Duemila ho lavorato soprattutto sul dialogo tra antico e contemporaneo, con la mostra *Incontri* (2002) alla Galleria Borghese, dove sette artisti contemporanei dialogavano con altrettanti maestri del passato, e con il ciclo di mostre *Giganti/Un segno nel Foro di Cesare*: una serie di installazioni site-specific di artisti come Joseph Kosuth, Marina Abramović, Mario Merz e Tony Cragg nei Fori Imperiali.

Di solito scegli gli operatori visuali in base alle loro capacità di relazionarsi in modo originale con lo spazio espositivo? All'interno del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, che dirigo dal 2001, la suggestiva struttura dello spazio ha privilegiato interventi site-specific realizzati per l'occasione, determinati dalla volontà degli artisti invitati di relazionarsi con la Pescheria. Nel caso dei più giovani, come Pietro Ruffo, Giovanni Ozzola, Francesco Gennari, Andrea Nacciariti o Alice Schivardi, si trattava inoltre della prima occasione di confrontarsi con uno spazio istituzionale, e necessitava quindi di una particolare consapevolezza.

Lasci ai creativi totale libertà di interagire con i luoghi o interferisci costruttivamente dando suggerimenti? Robert

Fleck definisce il curatore come un "facilitatore", che assiste l'artista in ogni momento del processo creativo e lo aiuta a risolvere problematiche e sfide che ogni mostra presenta. Mi sento di rispondere a questa definizione.

Attraverso le mostre dai anche una finalità pratica all'attività teorica che vai pubblicando? L'attività teorica è legata ai testi pubblicati nei cataloghi delle mostre, mentre nelle pubblicazioni più estese mi interessa affrontare problematiche più vaste e complesse, come il rapporto tra arte e identità nazionale, che ho analizzato insieme a Chiara Pirozzi e Simone Ciglia in *Arte come identità. Una Questione Italiana*, pubblicato da Castelvecchi nel 2015. Nel 2012 ho pubblicato, sempre per Castelvecchi, *New Italian Art*, un libro che presentava sessanta profili di artisti italiani nati dopo il 1970 e rispondeva alla necessità di indicare al grande pubblico l'evoluzione del linguaggio nelle ultime generazioni. Quest'anno ho in programma di pubblicare, con la stessa casa editrice, un volume sull'arte contemporanea globale.

Sei uno dei critici italiani che incontro più spesso nelle manifestazioni europee. L'attività curatoriale ti stimola a individuare in tempo reale i nuovi orientamenti artistici? Per un curatore di arte contemporanea è fondamentale viaggiare per aggiornarsi e reagire a nuovi stimoli intellettuali, soprattutto da quando l'arte ha assunto una dimensione globale e non più circoscritta all'Occidente. Le Biennali di Venezia e di Istanbul, Documenta e alcune fiere internazionali come Art Basel, Freize, Artissima e MiArt sono appuntamenti imprescindibili per l'agenda di un curatore.

Nel programmare gli eventi, specialmente nei piccoli centri, tieni presente pure i bisogni culturali del territorio? L'esperienza maturata negli anni a Pesaro ma anche a Bari, dove sono stato consulente per l'arte contemporanea dal 2002 al 2004 e al Palazzo Fabroni di Pistoia, dove ho curato mostre dal 2009 al 2012, mi ha portato ad analizzare attentamente le sollecitazioni provenienti dal territorio, fondamentali per costruire pubblici attenti e affezionati alle strutture museali istituzionali. Per un direttore o un curatore di strutture cosiddette "periferiche" è fondamentale instaurare un equilibrio sostenibile tra le esigenze del territorio e quelle del mondo dell'arte nazionale e internazionale, attraverso la scelta di artisti che possano, volta per volta, soddisfare tali esigenze. In parole povere, da una parte promuovere gli artisti più interessanti e meritevoli del territorio e dall'altra collegare il più possibile il territorio con il contesto italiano e internazionale, attraverso inviti ad artisti di indiscutibile qualità e valore. Per questa ragione a Pesaro ho invitato a realizzare progetti site-specific maestri come Enzo Cucchi (2001), Giuseppe Penone (2003), Tony Cragg (2006), Jan Vercruyse (2007) e Candida Höfer (2008).

In genere i dirigenti delle istituzioni che gestiscono le sedi espositive preferiscono le iniziative localistiche? Certamente l'attenzione al territorio è una delle preoccupazioni principali dei dirigenti delle pubbliche amministrazioni che gestiscono i musei e gli spazi espositivi, ma attraverso un dialogo costruttivo e aperto si arriva sempre a trovare un giusto equilibrio tra locale e globale, per mettere in piedi una programmazione che soddisfi le esigenze del pubblico locale senza deludere le aspettative del mondo dell'arte.

Aspiri alla direzione artistica di qualche importante museo per poter dare attuazione a programmi più ambiziosi di rilevanza internazionale? L'aspirazione alla direzione di un grande museo è senz'altro presente e forte, anche se nel nostro particolare momento storico queste istituzioni soffrono di economie ridotte, calo di visitatori e sembrano essere colpite da una generale perdita di consenso sull'effettiva efficacia del loro





3 >

operato. Per quanto mi riguarda, ritengo che sia stato fatto troppo poco per avviare il necessario processo di identificazione tra pubblico e museo, che è un percorso lento e molto delicato. Se ciò non avviene, come è successo con il Palazzo delle Papesse a Siena, aperto e poi richiuso, l'interazione tra museo e città non si sviluppa in maniera positiva e quindi il futuro dell'istituzione rimane a rischio.

2. Credo che ogni mostra significativa debba rispondere al progetto di un curatore attento e consapevole, presentando al pubblico un'identità chiara e precisa. Uno dei principali compiti del curatore sta proprio in questa assunzione di responsabilità culturale, che non dev'essere mai disattesa o dimenticata.

3. Assolutamente no. Uno dei filoni della mia attività curatoriale riguarda precisamente la rilettura di figure interessanti ignorate o dimenticate, per proporre un'analisi da nuovi punti di vista. È accaduto con le retrospettive di Claudio Cintoli, prima alla Pescheria di Pesaro (2010) e poi al MACRO di Roma (2012); con la mostra *Scultura a due voci* a Palazzo Fabroni di Pistoia (2013) che ricostruiva il rapporto tra Luciano Fabro e Fernando Melani, attraverso documenti per la maggior parte inediti; di recente con *Lo sguardo di Massimo* (2015), una retrospettiva dedicata alla personalità del grafico pesarese Massimo Dolcini, alla Pescheria di Pesaro.

4. Ritengo senz'altro di sì. La produzione curatoriale, qualora venga svolta in maniera corretta e responsabile, è un utilissimo veicolo di ispirazione per gli artisti, i collezionisti, i galleristi e gli altri curatori. Si pensi a mostre come la straordinaria *Les Magiciens de la Terre* (1989) o *Post Human* (1992), fino alla ricostruzione, curata da Germano Celant, di *When attitudes become forms* alla Fondazione Prada di Venezia (2013): ognuna di esse ha generato dibattiti, discussioni e confronti vitali e indispensabili per l'evoluzione della cultura artistica contemporanea e non solo.

5. Il curatore non può mai limitarsi a registrare la realtà, ma deve

interpretarla e rileggerla a fianco degli artisti.

6. Personalmente ho curato mostre allestite quasi sempre dagli artisti stessi, e quindi la mia esperienza in questo senso è piuttosto limitata. Ritengo comunque che l'architetto incaricato dell'allestimento debba rispettare in primis le opere degli artisti, in maniera delicata e sensibile, rimanendo un passo indietro ed evitando inutili e rischiosi protagonismi. Ricordo in particolare l'allestimento di Franco Purini in occasione della mostra *Incontri* alla Galleria Borghese (2002), quando ideò un allestimento efficace ma non invasivo, molto apprezzato dagli artisti e dal pubblico.

7. Nella maggior parte dei casi, per fortuna, le mostre da me curate hanno rispettato il progetto originario. Sono particolarmente soddisfatto di quelle al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, che hanno scritto un capitolo non trascurabile dell'arte contemporanea nelle Marche.

7 febbraio 2016

Marco Scotini, critico d'arte e curatore indipendente, direttore Dipartimento Arti visive NABA di Milano

1. Alla sperimentazione non c'è fine, sempre che ci sia la volontà (o l'urgenza) di sperimentare. E ciò nonostante le condizioni in cui ci troviamo a operare. Diciamo che rispetto alla fine degli anni '90 adesso c'è una omologazione dei modelli espositivi e, se si vuole, anche una saturazione delle possibilità espositive: penso a tutte le biennali in giro per il mondo, ai musei, alle gallerie, alle forme dell'arte pubblica, ecc. Di per sé questo non può però essere un alibi per normalizzare la ricerca espositiva. Anzi, all'opposto, dovrebbe essere uno stimolo alla rottura.

Le mostre dovrebbero avere una loro dichiarata identità?

Definiamola "singolarità" piuttosto che identità. Ogni mostra dovrebbe presentare un proprio microcosmo: un mondo possibile rispetto a tutti gli altri infiniti. Un mondo divergente, che biforca e si combina con gli altri mondi. Se è vero che siamo nell'epoca della moltitudine, le mostre dovrebbero avere un carattere di molteplicità. Voglio dire che l'estetico ha molte facoltà d'espressione e non tutte possono allinearsi sullo stesso orizzonte d'attesa. Altro che la riduzione al monolinguisimo contemporaneo!

3. Non credo proprio. Il carattere delle mostre - e della curatela che le formalizza - è quello di creare una narrativa inedita tra opere o cose anche già note. Se oggi c'è la necessità della curatela è proprio perché le cose hanno cessato d'appartenere ad ambiti chiusi o pre-assegnati in partenza. Compito del curatore è farle vedere in modo nuovo. Pensiamo al vecchio conservatore o allo storico dell'arte tradizionale. Come operavano? Riportavano le cose nel loro alveo di presunta appartenenza: i tempi, le geografie, gli stili, i movimenti artistici, ecc. Oggi questo fondamento non c'è più, perciò dobbiamo creare narrative immanenti e comprensive che non debbano avere necessariamente un valore per tutti. Le stesse opere possono tornare all'interno di narrative sempre diverse, proprio perché appartengono a un divenire piuttosto che a un passato compiuto o a uno statico presente.

4. Se non ci fosse questa metamorfosi continua delle opere e delle situazioni si ricostruirebbe una teoria dell'Unico e dell'Identico (l'Originale) che hanno accompagnato per secoli la cultura occidentale. Ora dobbiamo lavorare a partire dalle loro ceneri. Se c'è innovazione reale è proprio la presa di coscienza della ripetizione, non da confondere con il manierismo che è sempre la conseguenza del vecchio "Io Identico".

5. Il futuro e l'innovazione possono arrivare da varie parti: proprio perché sono tali non sappiamo mai da dove. Per tutto il Novecento le Avanguardie ci hanno insegnato che solo l'arte era il luogo della sperimentazione, così abbiamo creato un'Accademia,

con tutti i suoi sistemi di riferimento e d'attesa. Mi sono reso conto che certe formazioni sociali recenti erano più interessanti dell'arte dei musei e delle gallerie. C'era in atto una creatività superiore. Ma questo non ce l'ha indicato anche Beuys?

6. In questo caso si entra all'interno del tema del *display* che per me è cruciale. Non potrei concepire una mostra senza la problematizzazione delle convenzioni installative. Dunque lavorare all'allestimento significa lavorare sul modo con cui le cose vengono esposte e appaiono, su come si vorrebbe che fossero percepite, su come si decreta un ordine o un itinerario percettivo. Intendo dire il modo in cui si costruisce il valore di qualcosa. Ecco che un curatore non può ignorare i registri che, malgrado lui, sono la parte essenziale del retaggio espositivo, senza il quale non ci sarebbe possibilità d'esposizione.

7. Senza dubbio nella mostra *Disobedience Archive*, per il tema scelto e per la sua capacità di forzare i format espositivi tradizionali. Si tratta di una mostra durata dieci anni e costitutivamente mobile (in crescita e itinerante in sedi diverse). Una mostra che ha fatto il giro del mondo arricchendosi ogni volta dei contributi locali. Una mostra che ha sempre richiesto un display diverso e un differente ordine compositivo, additivo, relazionale, ecc. Proprio come se si trattasse di un archivio aperto. Tra poco tutta questa esperienza sarà raccolta in un libro che vuole essere una sorta di "costituzione".

Attraverso l'attività curatoriale cerchi di esibire la nuova produzione artistica e a un tempo di stimolare la presa di coscienza di problematiche esistenziali? L'arte per me è questo. Non credo esista un'arte che non sia anche (e allo stesso tempo) presa di coscienza esistenziale, sociale, antropologica, economica, affettiva, ecc. Penso che non abbia senso un'arte autonoma o presunta tale. Autonoma da cosa? È un po' la vecchia litania della modernità che professava l'artista libero ma solo interiormente. All'esterno, alla sua vita sociale, ci pensano invece i politici... Quale ipocrisia!

Quali sono i moventi che ti spingono a privilegiare le indagini delle esperienze artistiche dei paesi emergenti dell'Europa dell'Est e del Medio Oriente? In fondo una nostalgia per l'Eurasia: avrebbe potuto dire Beuys. Ma per me la questione è diversa e fa i conti sempre con la caduta del muro di Berlino. Certo, abbiamo guadagnato molto ma anche perso altrettanto. La fine delle ideologie emancipative non porta anche ai ritorni dei fondamentalismi di ogni sorta? Non c'è un vuoto adesso difficilmente colmabile? Ma anche Beuys, del resto, non aveva questa problematica fenomenizzata dalla crisi involutiva dei due



blocchi? Lui ne era all'interno, noi ne siamo al di là, all'esterno. **Con le mostre pensi di contribuire alla conoscenza delle realtà delle comunità considerate meno competitive in ambito internazionale?** La necessità di conoscere non si dovrebbe arrendere alle terre già esplorate. In questa volontà c'è soprattutto un aspetto che mi sembra fondamentale: il fatto che conoscere altre culture non faccia altro che relativizzare la nostra, con il luogo simbolico che quest'ultima ha assegnato all'arte. Se non ci fossero queste riserve di possibilità esterne a cui attingere, che cosa sarebbe oggi l'arte per noi se non la quintessenza della decorazione? **Il curatore culturalmente e civilmente responsabile dovrebbe tendere costantemente al superamento di prassi conservative ed eccessivamente nazionalistiche?** Diciamo che un curatore culturalmente e civilmente responsabile non vede mai il passato come qualcosa di concluso. Tantomeno riesce a concepire i confini statali di una nazione.

8 dicembre 2015

Philip Tinari, scrittore, critico e curatore d'arte, direttore dell'Ullens Center Contemporary Art di Pechino

Come direttore dell'UCCA di Pechino hai la possibilità di agire con la massima indipendenza e di sperimentare nuovi format espositivi? Abbiamo parecchia libertà, mentre l'ambiente politico a volte crea difficoltà e restrizioni riguardo al lavoro che può essere importato in Cina, ai protocolli di sicurezza per gli incendi, all'assicurazione e alle uscite di emergenza che sono impegnativi, ma comunque non così ingombranti come in una istituzione americana o europea. Il nostro spazio principale è molto flessibile, senza colonne. Questo ci permette di fare alcune cose veramente interessanti per quanto riguarda la progettazione e l'allestimento di mostre. Quelle dell'anno scorso sono state un buon esempio. Liu Wei ha completamente trasformato lo spazio in un ambiente immersivo, mentre Kentridge ha collaborato con la scenografa Sabine Theunissen per creare un'architettura evocativa del suo pensiero così da accogliere una quantità di lavori differenti. Infine per David Diaò abbiamo lavorato con un pupillo dell'architetto Philip Johnson per creare un piano classico simmetrico.

Da intellettuale americano riesci a valutare con distacco i fenomeni culturali cinesi e a proporre eventi interdisciplinari evolutivi? Spero di sì. Sono arrivato all'arte contemporanea attraverso lo studio della Cina e della sua storia intellettuale moderna. L'impegno con il resto del mondo è sempre stato per me di grande interesse. Fortunatamente io sono in grado di leggere e parlare la lingua fluentemente, per cui mi è possibile



essere informato sugli sviluppi culturali. Le proposte che faccio sono soprattutto attraverso le mostre che organizzo, ognuna delle quali è strutturata in un modo o nell'altro in relazione alla fluida situazione culturale della Cina di oggi.

Il ritmo delle mostre presso UCCA indica che c'è un buon consumo di arte. È così? Assolutamente! Le persone tendono a concentrarsi sul mercato e sui collezionisti, ma a me interessa di più che la passione per l'arte si accresca tra i normali abitanti delle città. Nel 2015 abbiamo montato tredici mostre e accolto un totale di 750.000 visitatori. Abbiamo anche messo in scena più di 350 programmi pubblici e lanciato il centro di educazione per bambini. Se tu venissi all'UCCA, soprattutto nel fine settimana, troveresti un luogo pieno di curiosità.

In Cina le esposizioni collettive che presentano la produzione artistica nazionale sono allestite con criteri tradizionali o nuovi? Ci sono molti mondi paralleli di arte in Cina e, in effetti, nel sistema ufficiale l'idea della *National Art Exhibition*, che viene fatta ogni cinque anni, divisa rigorosamente per medium, funziona tuttora. In ambito contemporaneo in questo periodo non tendiamo a fare mostre collettive di artisti cinesi all'interno della Cina. L'ultima volta che l'ho fatto è stato nel 2013, con la mostra *ON / OFF*, un sondaggio generazionale che ha guardato al gruppo nato per lo più nel 1980. Tuttavia al di fuori della Cina ci sono ancora un grande desiderio e la necessità di mostre che presentano la produzione artistica nel contesto della situazione nazionale. *Bentuk: Chinese Artists at a Time of Turbulence and Transformations*, che ho co-curato alla Fondation Louis Vuitton con Laurence Bossé, è un buon esempio, un tentativo di contestualizzare il lavoro di artisti cinesi presso un pubblico straniero.

...Vengono attuate anche mostre di arte visiva ibridate con altre discipline come design, architettura, musica, teatro, letteratura ...? Credo che questo sia successo intorno agli anni '90 più di quanto non accada oggi. Purtroppo la professionalizzazione del mondo dell'arte ha portato a una diminuzione dell'interdisciplinarietà organica che eravamo abituati a vedere quindici o venti anni fa.

In genere i curatori sono critici d'arte del territorio o anche dell'Occidente? C'è la tendenza a coinvolgere figure professionali diverse? Vi è una generazione veramente abile e astuta di critici e curatori cinesi più giovani le cui idee e i giudizi sono molto influenti. Personalità come Pi Li, Bao Dong, Sun Dongdong, Lu Minjun, Carol Lu, e Venus Lau sono davvero importanti nella scena cinese. Ci sono anche alcuni curatori non cinesi che lavorano in questo Paese, la maggior parte dei quali parla la lingua e conosce la storia. A volte vengono coinvolti nel lavoro curatoriale anche gli studiosi di altre discipline. Purtroppo, dopo molti anni, non si vede ancora da parte dei principali media di arte occidentale una costante attenzione agli sviluppi della scena cinese, mentre l'interesse sembra concentrarsi sul mercato e su alcune figure singolari.

Attualmente i curatori del Paese guardano alle esperienze artistiche straniere o cercano di mantenere l'identità nazionale e i legami con la storia? Ci sono critici come te che fanno da ponte per relazionare la cultura artistica cinese a quella europea o americana? Tanti critici cinesi ultimamente hanno osservato che in questo momento di informazioni immediate, l'arte, specie dei giovani artisti cinesi, potrebbe venire da qualsiasi luogo. Così aumenta la domanda su che cosa connoti l'arte cinese, se questa sia ancora una preoccupazione importante. Le risposte variano. Da un'estremità dello spettro ci sono artisti come Guan Xiao e Liu Zhiyuan, molto a loro agio nel gruppo di una galleria di Berlino; dall'altra chi, come Hao Liang, ha cercato di reinterpretare la tradizione pittorica dell'inchiostro cinese. Penso, però, che tutti siano interessati ai punti di connessione e convergenza.



6

Sono diffusi il 'gigantismo', l'interazione e la spettacolarità? Le opere fuori misura continuano ad apparire, ma non nel modo in cui è stato fatto per le Olimpiadi del 2008. Ricordo tante mostre che in quel momento sono state giustificate essenzialmente per le loro dimensioni e il loro costo. Fortunatamente la tendenza sembra essersi calmata. È molto difficile impressionare le persone esclusivamente sulla base del grande formato.

Pensi che le mostre dovrebbero avere anche una originalità strutturale che rifletta l'idea dei curatori? A volte il lavoro è così forte che ogni concetto curatoriale non appare necessario, ma naturalmente questo accade raramente. Una buona struttura curatoriale non deve essere saggistica o prescrittiva, può essere addirittura invisibile, nascosta dietro le opere che supporta. Ogni mostra è una nuova proposta e richiede un nuovo modo di lavorare.

3. Assolutamente no. Alcuni degli interventi più costruttivi sono quelli che riportano alla ribalta le posizioni più vecchie o dimenticate. La questione, naturalmente, è la tempestività.

4. Credo che ciò accada un paio di volte in un decennio. Mostre che si adattano a questa descrizione, come *Magicians de la Terre* o *Cities on the Move*, spesso sono discusse in termini di problemi in seguito. Ciò testimonia l'importanza che avevano nel momento in cui hanno posto nuove domande.

5. I buoni curatori e critici sono creativi di diritto, nel decidere cosa vogliono evidenziare e come presentarlo. Credo che la costruzione del collegamento tra le nuove culture visive e un pubblico ampio sia più che un processo di collaborazione.

6. Architetti e designer di esposizioni sono essenziali per determinate mostre, in particolare in uno spazio ampio e aperto come la nostra grande sala all'UCCA. Questo elemento aggiunto di considerazione spaziale, oltre al pensiero dell'artista e alla logica rappresentativa del curatore, può rendere un'esposizione molto più forte e convincente.

7. Devo tornare a citare le tre mostre principali a cui ho lavorato nel 2015, tutte nel medesimo spazio: *Colors* di Liu Wei, *Notes Towards a Model Opera* di William Kentridge e la retrospettiva di David Diao. Per me ognuna di esse ha offerto una risposta distinta e complementare alla domanda: che cosa una mostra e una presentazione possono essere? La chiave per mostre di questo tipo è arrendersi alla visione dell'artista per poi trovare un modo curatoriale di lavorare al suo interno, così da ampliare o modificare la presentazione al pubblico. Ti anticipo che ai primi di marzo presso il nostro spazio sarà inaugurata una originale esposizione (la prima in Asia) di Elmgreen & Dragset. (traduzione Kari Moum)
24 gennaio 2016



Vicente Todolí, direttore artistico HangarBicocca

L'HangarBicocca offre certamente diverse opportunità espositive anche rispetto ai musei meno tradizionali. Nel programmare l'attività annuale vengono considerate le capacità degli operatori visuali di relazionarsi allo spazio a disposizione? Se per operatori visuali si intendono gli artisti, sì; è la prima considerazione da fare. È necessario lavorare su progetti di mostre da pensare nello spazio, in una relazione paritetica tra opere e contesto architettonico. **La collaborazione dei curatori esterni è utile per l'attuazione di progetti speciali?** Le mostre in HangarBicocca sono portate avanti da curatori interni. Tuttavia la programmazione prevede progetti in cui si instaurerà una collaborazione tra curatori esterni e il dipartimento curatoriale di HangarBicocca. La mostra di Lucio Fontana sarà curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani e da me; quella di Maria Nordman da Roberta Tenconi (curatrice in HangarBicocca) e Sandra Guimarães. Inoltre gli eventi di musica e performance sono gestiti da Pedro Rocha (che lavora anche al Museo di Serralves a Porto), il quale contribuisce a fissare il calendario del Public Program.»

2. «Le mostre nascono dalla visione del curatore che mette a confronto le opere degli artisti e l'architettura di HangarBicocca. Noi non proponiamo mostre precostituite, ma progetti espositivi con un punto di vista sempre nuovo.

I vostri eventi tendono in modo particolare a far interagire il grande pubblico sia dal lato culturale che spettacolare? L'esito spettacolare non è mai il fine di una mostra, ma a volte è la conseguenza dell'effetto che la mostra stessa può provocare nel pubblico. In HangarBicocca abbiamo presentato la performance *Hit Parade* dell'artista Christof Migone durante la quale alcune persone sbattevano dei microfoni per terra, enfatizzando il suono del colpo. L'artista trasmetteva l'intenzione di smuovere la coscienza dei visitatori creando una sinfonia. Eppure il pubblico ha considerato questa performance spettacolare...

7. Siamo soddisfatti di tutte le mostre realizzate in HangarBicocca per il grado di difficoltà che questo spazio ha come elemento intrinseco e per la natura delle esposizioni presentate. La sfida più impegnativa è stata la mostra dedicata a Juan Muñoz, con la ricostruzione

dell'opera colossale *Double Bind*, un vero tour de force. C'era un margine di rischio ampio, dato dai vincoli architettonici e strutturali di HangarBicocca e solo a progetto molto avanzato abbiamo realizzato che sarebbe stato possibile portarla a termine. Le mostre di questo tipo si possono paragonare al decollo di un aereo in condizioni non del tutto ottimali. Fino all'ultimo il comandante non sa se l'aereo può alzarsi in volo o deve rimanere a terra.

1. Ogni volta che si pianifica una mostra è essenziale pensare alla sua unicità ed è quindi importante prendere le distanze dall'esposizione precedente. Le mostre sfuggono a formule precostituite e diventano un modello irripetibile. Nel caso di HangarBicocca la natura dello spazio architettonico induce a individuare sempre nuovi modelli. Sono le mostre uniche ad aprire porte su "stanze" che prima non esistevano.

3. Noi non chiediamo opere site-specific agli artisti, ma realizziamo mostre site-specific. Non ci interessa presentare opere inedite, ma mostre inedite. E, per conseguire questo obiettivo, è necessario tenere presente due tipi di relazione: quella delle opere fra loro e quella tra le opere e lo spazio. Solo questa visione completa fa diventare le mostre inedite e innovative.

4. Nell'arte non ci sono limiti. I limiti sono imposti da diversi elementi: lo spazio, le opportunità, le linee programmatiche, il budget. Ma molte volte le autoimposizioni, che paiono vincoli, facilitano e stimolano la creatività. Un esempio: Lars von Trier propone al suo "maestro" Jørgen Leth, regista di lunga data (40 film in quarant'anni), di girare cinque variazioni di un suo vecchio successo del passato, *Det perfekte menneske* (1967): ogni variazione, però, dovrà sottostare a ferree regole imposte da von Trier stesso. Leth accetta di buon grado e, anche se durante la lavorazione mostra sgomento per la difficoltà crescente delle regole, affronta la prova e lavora con lo stile di un regista consumato. Questo significa che l'attitudine creativa si sviluppa, anzi si rafforza, in situazioni in cui la libertà d'azione non è illimitata.

5. Esistono due tipologie di atteggiamento. Da una parte è possibile proporre la mostra all'artista che decide da solo come procedere. In tal caso il ruolo del curatore è quello di informare, facilitare la realizzazione del progetto, mantenendo dunque un atteggiamento neutrale. Dall'altra, invece, è possibile instaurare un dialogo con l'artista già al momento della proposta di mostra, anche se essa è dettagliata e contiene in sé una visione personale e curatoriale. In HangarBicocca siamo predisposti a un atteggiamento di dialogo e generalmente iniziamo con un'idea di mostra e di contenuti che può variare in seguito a un confronto e alla collaborazione con l'artista.

6. Il curatore è l'architetto della propria mostra che, ovviamente, ha una componente spaziale preponderante di cui tenere conto. Gli architetti sono essenziali per studiare e risolvere le questioni tecniche, come è accaduto nel riadattamento dell'opera di Juan Muñoz. È essenziale considerare tutte le dimensioni di una esposizione che sono tre, poiché vi è anche la dimensione del tempo. Le mostre che hanno due dimensioni sono soltanto libri da sfogliare.

2 novembre 2015

Giorgio Verzotti, critico d'arte e curatore, co-direttore artistico di Arte Fiera di Bologna

Nel celebrare i quarant'anni di vita di Arte Fiera di Bologna è stata riconfermata la vocazione prevalentemente mercantile di essa? No. Abbiamo voluto confermare la sua particolare vocazione culturale, non solo quella mercantile. Arte Fiera è un mercato, ma un mercato dei beni culturali. Abbiamo sottolineato questo secondo aspetto che è fondamentale.

"Beni culturali" per tutti senza sperimentazione? Per tutti, ma non senza sperimentazione. In Fiera ci sono anche gallerie giovani

con artisti emergenti.

Oggi mantenere le sue caratteristiche è una scelta coerente obbligata o un vanto? È una scelta obbligata perché le fiere ormai si sono moltiplicate e ognuna deve avere la sua identità. Noi ci siamo fortemente agganciati all'identità di Arte Fiera come arte italiana più di quanto sia successo negli anni precedenti.

Attraverso le mostre sulla "grande arte italiana" quali aspetti sono stati focalizzati principalmente? Abbiamo presentato i protagonisti delle varie tendenze, dal ritorno all'ordine degli anni Venti-Trenta fino ad oggi.

Cosa hai da dire delle mostre informative o formative di cui si è parlato durante la conversazione pubblica con Achille Bonito Oliva? Che hanno la loro funzione tutte e due, sia quelle informative sia quelle che si pongono obiettivi più profondi.

Come co-direttore della manifestazione hai anche modo di compiere un'azione formativa sul pubblico riguardo alla percezione della produzione artistica contemporanea? No. Questo avviene di più quando si lavora all'aspetto culturale, cioè nell'organizzazione delle mostre. La Fiera deve essere lasciata agire come è giusto che sia; è un mercato e deve funzionare come tale. A noi spetta di organizzare gli aspetti collaterali che fanno emergere il suo valore culturale.

Con gli incontri pubblici e le iniziative esterne si intende compensare culturalmente il carattere informativo della Fiera? Esatto, proprio così!

Con riferimento alle tue numerose esperienze precedenti, al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori? Certo, assolutamente! Però il curatore deve avere qualcosa da dire. Questa è la condizione principale.

3. L'arte è sempre innovativa. Il curatore deve cercare il nuovo. Questo nuovo, però, è così perché c'è stato prima qualcosa che l'ha preceduto, quindi non è più nuovo, ma è il punto di partenza per ricerche innovative. Bisogna considerare tutte e due gli aspetti.

4. È quanto i curatori si augurano e speriamo che ciò avvenga, perché è la cosa a cui essi devono tenere di più.

5. Dipende. Lo storico dell'arte fa così; il critico militante non è un neutro registratore, è un compagno di strada degli artisti. La neutra registrazione avviene a livello di storia e neanche. Non credo nella neutralità. Non è mai esistita.



6. Interventi invasivi. Ho sempre avuto esperienze negative con gli architetti, per cui preferisco lavorare in spazi neutri o talmente connotati architettonicamente da essere spazi antichi, e quindi intoccabili.

7. Forse al Castello di Rivoli, perché lo spazio era talmente connotato che ci dovevamo adeguare noi all'architettura e non viceversa. Sono state le cose più stimolanti. Per esempio *Quotidiana*, allestita nella Manica Lunga, un corridoio che ci ha imposto di non fare una mostra noiosa. E *Pittura italiana da collezioni italiane*, fatta nelle sale antiche del Castello. Poi ogni volta che installavamo la collezione permanente introducendo le opere nuove che acquisivamo.

29 gennaio 2016

[3a puntata, continua](#)

1. Luciano Fabro "Due nudi che scendono le scale ballando il Boogie Woogie" 1989, sul pavimento elementi in lamiera di ferro dipinti nei colori di una sequenza di Mondrian e due corpi di marmo rosa del Portogallo; alle pareti barre di ferro colorate verticali piegate, saldate alla base a segmenti orizzontali di ferro colorato; dimensioni variabili; esposizione "Ennesima", a cura di Vincenzo de Bellis, Triennale di Milano, novembre 2015-marzo 2016 (courtesy Triennale Arte, Milano; ph Roberto Marossi)

2. Jannis Kounellis "Untitled (Sails)" 2014, veduta dell'installazione con 9 vele di imbarcazioni dei marinai del Mediterraneo, esposizione "Un'opera per ricordare" (A work to remind), Chiesa di San Paolo, Cattaro (Montenegro), a cura di Ludovico Pratesi (courtesy Università Popolare di Trieste, ph Davide Franceschini)

3. Lara Favaretto "We all fall down" (Tutti giù per terra) 2015, box di vetro, 1500 kg di coriandoli verdi danzanti, 4 ventilatori industriali, 480 x 32 cm, installazione tra le sculture greche di epoca arcaica nella Glyptoteken Gallery di Copenaghen, a cura di L. Pratesi (courtesy Fondazione Guastalla, Istituto Italiano di Cultura e Glyptoteket Gallery; ph Kim Nilsson)

4. Video installazione, mostra itinerante "Disobedience Archive (The Republic)" 2010, a cura di Marco Scotini, nell'ambito di "History of Irritated Material", Raven Row Centro Arte Contemporanea, Londra (courtesy il curatore e Raven Row, Londra)

5. Gabriele Basilico "BEIRUT 1991 - Beyond Destruction", da Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2003 / Le Point du Jour, Parigi 2004; esposizione "Too Early Too Late", a cura da M. Scotini, Pinacoteca Nazionale, Bologna 2015 (ph L. Marucci)

6. Elmgreen & Dragset "Powerless Structures" (Strutture senza Potere) 2014, installazione nello stand Massimo De Carlo in "The Well Fair: On Digitizing Contemporary Art", 2016, a cura di Philip Tinari e Lotus Zhang. Gli Artisti hanno trasformato la Great Hall dell'UCCA di Pechino in una fiera d'arte immaginaria con stand (e servizi), dove hanno esposto loro opere degli ultimi venti anni (courtesy gli Artisti e UCCA; ph Eric Gregory Powell)

7. Juan Muñoz, veduta di una installazione all'esposizione "Double Bind & Around", curata da V. Todoli all'HangarBicocca, Milano 2015 (courtesy Fondazione HangarBicocca, Milano ed Estate of Juan Muñoz, Madrid; © foto Attilio Maranzano)

8. Cildo Meireles "Babel" 2001, veduta della mostra "Installations", a cura di V. Todoli, HangarBicocca, Milano 2014 (courtesy Fondazione HangarBicocca, Milano; l'Artista e The Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finlandia; ph Agostino Osio)

9. Douglas Henderson "Summer of love" 2015, dimensioni ambiente, installazione nello stand della Galerie Mario Mazzoli di Berlino, ArteFiera Bologna 2016, co-diretta da G. Verzotti (courtesy l'Artista e Galerie M. Mazzoli; ph Rolando Paolo Guerzoni)



Pratiche Curatoriali Innovative

G. Di Pietrantonio, P. Fabbri, A. Lissoni, G. Maraniello, G. Roncaglia, A. Viliani

a cura di **Luciano Marucci**

Negli ultimi tempi la novità più intrigante dei grandi eventi artistici è quella dei curatori indipendenti, non critici d'arte di professione, i quali spesso realizzano esposizioni originali, libere dalle convenzioni dettate dal sistema dell'arte tradizionale. Crescono i format senza vincoli, territoriali e temporali, che hanno anche implicazioni sociali e tendono a promuovere altre conoscenze, affrontando tematiche di viva attualità. E, quando i progetti sono attuati dagli artisti, essi ne approfittano per esibire un'identità plurima, conquistare altri spazi espressivi e un'audience più numerosa. Poiché il fenomeno sta investendo diversi ambiti della rappresentazione e della comunicazione, tra cui i nuovi media digitali, questa volta la nostra indagine sulle pratiche curatoriali, oltre ad alcuni direttori artistici di istituzioni pubbliche, coinvolge il semiologo Paolo Fabbri, docente di Semiotica dei linguaggi specialistici, esperto in particolare di arte visuale e del suono, e il filosofo Gino Roncaglia, studioso delle problematiche del Web in rapporto alla realtà culturale ed esistenziale del mondo globalizzato, docente di Informatica applicata alle discipline umanistiche. Come in precedenza, agli interlocutori vengono rivolte domande riferite alle loro personali esperienze e quelle che seguono, comuni ai più:

1. Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?

2. Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?

3. I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?

4. Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?

5. La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?

6. In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?

Giacinto Di Pietrantonio, critico d'arte e curatore, docente all'Accademia di Brera e direttore della GAMEC di Bergamo

Nell'attuare le esposizioni alla GAMEC o in altri luoghi privilegi l'arte italiana? Privilegio l'arte di qualità di qualunque nazione essa sia. Difatti in GAMEC sto esponendo Rashid Johnson, Ryan McGinley e Aldo Rossi.

Per individuare e raccogliere le opere occorre frequentare sistematicamente gli studi degli artisti? Certo, ma non solo. Bisogna conoscere collezioni pubbliche e private, girare per gallerie, ovunque vi siano delle opere.

Nell'allestire mostre importanti è necessario avere anche un certo potere nel sistema dell'arte per giovare della consistenza delle opere, oltre che della validità degli autori?

No, bisogna avere credibilità. Dunque, occorre avere il potere del lavoro di qualità.

Quelle che progetti cosa si prefiggono principalmente?

Di essere, appunto, mostre di qualità e non ripetitive. Cerco sempre di ideare nuovi format espositivi.

Spregiudicatezza, incoerenza e dinamismo sono requisiti

Vanessa Beecroft, "VB62.001.VB" 2008, digital c-print, 100 x 300 cm, edizione di 6 esemplari, esposizione "Il Classico nell'Arte" 2014, GAMEC di Bergamo, a cura di Giacinto Di Pietrantonio (© Vanessa Beecroft, courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli)



essenziali per un curatore? Non necessariamente; ognuno si muove secondo le proprie attitudini.

Cosa pensi della proliferazione di curatori indipendenti che non sono critici d'arte di professione? Che è una condizione dello spirito del tempo. D'altronde, con il sistema dell'arte sempre in crescita e bisognoso di mostre, è naturale che vi sia necessità di più curatori e, anche in questo ambito, ci sono quelli bravi e altri meno.

Il successo di pubblico di un evento dimostra sempre che il format è attendibile? Non sempre.

All'attività teorica preferisci il pragmatismo curatoriale? Così dicono, ma sto lavorando a due libri.

Presso la GAMEC hai avuto autonomia fin dall'inizio della nomina a direttore o te la sei dovuta guadagnare? Me la sono dovuta guadagnare, ma non ci ho messo molto.

Devi relazionarti con le forze culturali e imprenditoriali del territorio e soddisfare anche le richieste artistiche locali? Sì e no. Un esempio: il Premio Lorenzo Bonaldi per un giovane curatore under 30 è nato perché i figli dell'imprenditore ci avevano chiesto una mostra per celebrare il padre collezionista che non c'era più. Noi abbiamo proposto il premio che ormai è all'ottava edizione.

FuoriUso di Pescara per te è stata anche un'occasione formativa dal lato organizzativo? Sicuramente. Mi ha lasciato piena libertà nell'inventare e anche insegnato a lavorare con budget ridottissimi, cosa che mi è tornata utile anche nel lavoro attuale.

Il Premio Furla, in cui sei coinvolto, ti serve per conoscere meglio i giovani artisti partecipanti? In parte sì, in quanto io seguo molto i giovani a prescindere, eppoi, insegnando all'Accademia di Brera, sono in costante contatto con le nuove leve.

Cerchi di dare loro visibilità con qualche mostra? Sempre. Ora sto preparando, con la collaborazione di Simone Ciglia, una nuova edizione di *FuoriUso* presso l'ex tribunale di Pescara. Si chiamerà *Avviso di Garanzia* e inviteremo alcuni artisti docenti di accademie italiane a segnalare i loro studenti e a esporre insieme, dunque a fare da garanti. Si inaugurerà tra fine giugno e inizio luglio.

È tramontata la tua esperienza nella suggestiva Fortezza di Civitella del Tronto, dove ti eri impegnato seriamente? Per ora è ferma a causa di mancanza di fondi. Anche qui avevo messo a punto un nuovo format: invitare artisti a produrre opere in ceramica presso le maestranze ceramiche della vicina città di Castelli nel tentativo di aprire un museo della ceramica presso Civitella.

Come membro del Consiglio direttivo dell'AMACI pensi che la modernizzazione dei nostri musei dipenda solo dalla mancanza di risorse finanziarie? Solo in parte; bisognerebbe togliere molti laccioli burocratici.

2. Assolutamente no; dipende dal tipo di mostra.

3. Ancora una volta dipende dai curatori. Non tutti ci riescono.

5. Non so, perché io non chiamo architetti per i miei allestimenti, anche se ho lavorato e lavoro in tutti i contesti. Presumo che derivi dal rapporto che si instaura con l'architetto.

6. In tante, e poi "ogni scarrafone è bello a mamma soja". Alla GAMEC con *Il Belpaese dell'Arte* nel 2011 esponevo opere di artisti insieme con ex voto, cimeli sportivi e altro, cosa che oggi fanno in molti. A *FuoriUso* del 1994 mettevo in relazione un'opera giovanile (addirittura i disegni dell'asilo o delle elementari) con opere mature di artisti: da Cucchi a Paladino, da Cindy Sherman a Robert Longo... A Volpaia (1988) invitai venti artisti e dieci curatori, abbinando un artista affermato a uno giovane, in modo che si conoscessero, discutessero del loro lavoro e non appendessero solo delle opere al muro. Nel 1993 c'è

stato *Territorio Italiano* con 35 progetti d'artista per l'Italia: da Pistoletto a Thomas Schütte, da Mimmo Rotella a Ben Vautier. Alcuni furono realizzati in diverse location anche esterne da Armleder, Accardi, Kozaris, Pirri, Irwin, Shimamoto, Garutti. Né posso tacere mostre più recenti: *Mississippi* (2012) o *Classico nell'Arte* (2014).

13 aprile 2016

Paolo Fabbri, semiologo, docente universitario

Il critico d'arte è agevolato o limitato dalla sua professionalità nella curatela delle mostre? La critica d'arte è, etimologicamente, in crisi: per assenza di modelli teorici consistenti e per dispersione e intraducibilità delle analisi, talora interessanti. Il proliferare delle interviste agli artisti attesta la "liquidità" estetica del cd. sistema dell'arte e la sua nota dipendenza promozionale dai media. Allora è l'artista, non la sua opera, che diventa "notiziabile".

Il curatore indipendente può garantire maggiore flessibilità e obiettività? A meno che lui stesso non si sia trasformato in un *brand*, direi di sì. Come ho visto fare al Louvre quando si chiese a studiosi come Starobinski, Damish e Derrida di costruire memorabili mostre "tematiche" (il *Dono*, i *Pentimenti*, la *Cecità*) con il fondo dei disegni. Ma la maggior parte dei curatori sono, come si dice nel giornalismo bellico, "embedded", di scorta ad un autore o a una scuola, ecc.

La competizione - ora piuttosto evidente tra i curatori di ogni provenienza - è sempre vantaggiosa? La messa in spazi situati, come si dice, permette il rinvio e il confronto. E vantaggioso sarebbe di più se oltre alle imitazioni, allusioni, ai suggerimenti impliciti, ci fosse un'esplicitazione delle diverse pratiche di "Implementazione", come la chiama N. Goodman, il solo grande teorico dell'estetica con una esperienza di gallerista. L'allestimento implementa la significazione dell'opera, anche se non autorizza il curatore a sentirsi creatore. A meno che le opere non vengano trattate come spartiti: in questo caso le diverse esecuzioni sono gli originali. Si dice infatti *Il ballo in maschera*



Haim Steinbach, "Rossini at: 4:00 a.m." 1998, particolare dell'installazione alla Galleria Franca Mancini di Pesaro, ispirata all'edizione de "L'Italiana in Algeri" di Dario Fo per il Rossini Opera Festival 1994 (courtesy Galleria Franca Mancini, ph Paolo Rosso)

di Toscanini, non più di Verdi. C'è consenso su questo punto?

Oggi l'impegno civile e politico deve restare fuori dai luoghi espositivi? Perché mai? Al contrario, penso che la problematica etica sia una buona mediazione tra estetica e politica. La questione è quella della correttezza e dell'efficacia, non della verità e della riflessione meditata sulla testimonianza. E non parlo del politicamente corretto. Quello che ha nuociuto, per fare un es. arcinoto, al tardivo riconoscimento della grande esperienza futurista.

Le sembra che i direttori dei musei siano soggetti al potere politico e all'audience? Come altri operatori pubblici. Mi pare invece che svolgano complessivamente un ruolo positivo nell'Artificazione, cioè nel proporre come artistiche delle pratiche che non lo erano e non lo sono ancora. Come la Street art. Talora contro la resistenza del pubblico che finanzia questi musei.

La politica culturale del nostro Paese non dà speranze per la modernizzazione dei musei? Ricordo di aver assistito alla proposta del ministro francese Jack Lang al ministro della cultura in un governo di sinistra, W. Veltroni: lo scambio tra Italia e Francia dei rispettivi sovrintendenti. (Io aggiungerei del personale dei musei). Nutro poche speranze – anche se ci sono state di recente delle nomine interessanti – a meno che non si unifichi il Ministero dei Beni Culturali con quello della Comunicazione. Noi diremmo un ministero della Semiosfera! Allora le arti avrebbero altre possibilità di trasmissione e i musei potrebbero giovarsene davvero.

In genere il mercato favorisce o impedisce le esposizioni trasgressive? Le reputazioni canoniche per me sono tutte quelle che rispettano i modelli storico-filologici che continuano a operare al di sotto delle diverse vernici: autori, scuole, luoghi, periodi, ecc. Criteri che presuppongono la conoscenza acquisita di cosa siano l'arte e la sua storia. Mentre oggi il problema non è ontologico: cosa è arte, ma quando e come lo sia. Trasgressivo è cioè tutto quel che richiede perlomeno delle rispecificazioni.

Le mostre che presentano ricerche artistiche avanzate sono da considerare élitarie? L'arte innovativa è destinata a rimanere distante dalla gente comune? Le reputazioni accolte sono molto stratificate: i primi giudici sono i pari, cioè gli altri artisti, poi i galleristi, poi i direttori di musei, poi i critici professionali, poi quelli che io chiamo gli spettatori critici, cioè attivi. Il grande (?) pubblico partecipa dopo un alambiccio di mediazioni complesse, tra cui quelle economiche che sono spesso invisibili. Ma è sempre possibile amare un solo livello di una mostra, senza apprezzarne per intero le qualità semantiche e tecniche. L'opera lirica è un esempio per tutti.

L'eccessiva rappresentazione del presente limita la progettazione del futuro? Le categorie temporali nascondono quelle fenomenologiche: l'esperienza (del trascorso) e l'attesa (dell'a-venire). Il presente dipende dalla tensione che intrattiene con queste due categorie. Diciamo che oggi la tensione verso l'attesa sembra diminuita. Eco andava poi fino a dire che procediamo a passo di gambero. Se di spalle o criticamente rivolti al passato, resta da vedere.

I nuovi format espositivi contribuiscono ad attrarre il pubblico? L'implementazione digitale è cruciale con gli ovvi e discutibili limiti – v. l'es. delle luci LED per presentare la *Ronda di Notte!* Ma oltre al Connettivo indiretto, c'è l'esperienza sensoriale Collettiva e diretta. È difficile sentire nella riproduzione meccanica o digitale qualità sensibili situate, come la dimensione o la testura. L'aveva già detto per la fotografia quel grande mediatore che era Malraux, su cui si era interrogato ieri E. Gombrich e oggi R. Debray.

L'opera monumentale e spettacolare, o quella realizzata negli

spazi urbani, tradisce i suoi valori fondamentali? Perde la dimensione 'naturale', la profondità? La dimensione monumentale pubblica può realizzarsi senza l'amplificazione retorica della propaganda e della pubblicità. Le riesce più difficile lo sberleffo: v. il fallimento del dito marmoreo di Cattelan. Si tratta di generi, come in letteratura. Potremmo distinguere opere "liriche", espressioni dell'io, della soggettività; drammatiche, che cercano un dialogo io-tu con altri autori e/o con lo spettatore; epiche, impersonali – e perché no? tragiche, come certi memoriali – in relazione con gli spazi significanti della natura e dell'urbanesimo.

Se non sbaglio, lei tiene in particolare alla multidisciplinarietà, dal momento che annualmente, nell'ambito del ROF, alla Galleria Franca Mancini di Pesaro presenta la realizzazione di un importante artista, che interpreta composizioni di Gioacchino Rossini, in cui interagiscono arti visive, musica, teatro, architettura... È esatto, come semiologo ho curiosità e cura per la trasducibilità, cioè la trasposizione- trasformazione tra i diversi discorsi artistici. Non dico linguaggi, perché per es. l'opera lirica è già articolata in diversi idiomi, musicali, letterari, visivi, ecc. Insomma le risposte al quesito del /tra/, che non è il trattino di separazione, ma anche il collegamento. Ho tratto profitto – diciamo tipologico – dal modo con cui molti artisti si sono provati negli anni e con esiti diversi, a raccogliere la sfida della Galleria Mancini. Produrre, a partire dalla propria opera, qualcosa di sensato sul senso dell'Opera maestosa e sottile di Rossini. Una buona trasposizione può approfondire il discorso di partenza – Rossini – e certamente quella dei traduttori/traditori.

31 marzo 2016

Andrea Lissoni, Senior Curator, International Art (Film), Tate Modern, Londra

Alla New Tate Modern di Londra, dove si intende promuovere le forme più avanzate dell'arte contemporanea, naturalmente sfrutterà la sua particolare formazione e l'esperienza acquisita anche presso l'HangarBicocca di Milano. Potrà attuare i progetti in piena autonomia? Ogni progetto presso Tate Modern è frutto di discussione e di una pratica di confronto con il team curatoriale, guidato dal Director of Exhibitions, e con il direttore del Museo. Una volta che il progetto è approvato, parte secondo la visione di Tate; l'autonomia c'è nelle scelte specifiche (opere, artisti, ...).

La programmazione sarà flessibile? Cioè anche 'occasionale', in relazione alle possibili emergenze, più che rigida, a lungo termine? Sì. La programmazione per il Film Programme può permettersi di agire con un certo tempismo, anche con sei/tre mesi di anticipo, pure se nelle sue linee di fondo. Nelle retrospettive su aree o sui pionieri viene definita un anno prima. Riguardo alla "Live Exhibition" (chiamiamola provvisoriamente così), a cui sto lavorando con Catherine Wood, occorre trovare un delicato equilibrio fra intercettare con un discreto anticipo, cercare di rispondere nel presente e provare a situare nella storia.

Quale progetto ha in mente di attuare prossimamente? Dal punto di vista espositivo il più impegnativo è, appunto, "Live Exhibition"; il più vicino è il riallestimento della collezione nei *Tanks*, a cui si accompagnano due commissioni molto interessanti dal punto di vista del provare a forzare storie e linee guida del Museo nella sua missione di fare ricerca, collezionare, conservare, condividere e diffondere l'arte moderna e contemporanea nell'era della rete e del "tutto mondo".

Nello spazio che avrà a disposizione alla Tate 2 pensa di praticare format alternativi per proporre eventi di grande attualità



Tomás Saraceno, "On Space Time Foam" 2012, dimensioni ambiente, struttura fluttuante praticabile dal pubblico costituita con tre livelli di pellicole trasparenti, installazione all'HangarBicocca, a cura di Andrea Lissoni (courtesy Fondazione Pirelli HangarBicocca, Milano; ph Alessandro Coco)

e contribuire alla realizzazione di una struttura dinamica-plurale-partecipata? In effetti non ho a disposizione uno spazio personale. I *Tanks* sono uno spazio la cui vocazione è Live e Film (nelle loro accezioni più estese). In particolare i momenti saranno abitati da opere della collezione oppure diventeranno una volta all'anno, e dal 2017, teatro di una mostra collettiva. Questo spazio/tempo rappresenterà uno degli aspetti più innovativi dell'identità del museo del XXI secolo che si sta ripensando. **La nuova attività comporta l'incremento delle iniziative educative e di democratizzazione dell'arte che l'Istituzione londinese ha sempre perseguito?** Sicuramente, anche se non credo si possa parlare di nuova attività, quanto piuttosto di estensione e di visibilità di un'attività già presente fin dalla fondazione di Tate Modern e ora più situata, sia storicamente, sia negli spazi. **Questo obiettivo primario, in una certa misura, può essere favorito dalla sua inclinazione a rappresentare ricerche di punta o momenti storici con modalità autoesplicative, giacché evidenzia origini e sviluppo, passato e presente?** È una speranza recondita. Mi riferisco al fatto che le storie potenziali affiorino, si manifestino, anche in modo fantasmatico, e raggiungano il pubblico o, quantomeno, lo permeino. **Anche nella scelta delle esperienze più sperimentali valuta la loro 'provenienza' per assicurare una certa attendibilità?** Il compito del museo è riconoscere e condividere pratiche

storico-artistiche rilevanti e cruciali, evidentemente non ancora riconosciute. In questo senso possiamo prescindere dalle certificazioni. Ma è anche fondamentale riconoscere pratiche che magari hanno avuto alta esposizione in contesti di Kunsthallen o di Spazi Indipendenti e ancora non solida in ambito museale. **Le mostre basate sull'interdisciplinarietà, sulle opere installative e performative, multimediali, interattive e spettacolari hanno la potenzialità per attrarre il pubblico?** Certo, anche se purtroppo il pubblico è evidentemente condizionato dal marketing e dalla memoria dei grandi nomi della modernità. **L'ampio spazio della Turbine Hall presso la Tate Modern resta fuori dai suoi progetti?** La novità è che sto lavorando come curatore proprio alla prossima Turbine Hall/Hyundai Commission e che l'artista prescelto per realizzarla è Philippe Parreno.

La collaborazione con altre istituzioni nazionali o straniere rientra nel processo di ammodernamento in atto? Non necessariamente, ma la collaborazione è comunque una pratica centrale nel concepimento di una mostra o di un progetto. **Intende stabilire un rapporto di lavoro con altri curatori?**

Di sicuro, almeno per *Film Programme*.

2. Direi proprio di sì: da una parte c'è ancora molta sperimentazione del passato che è rimasta sottotraccia e che sarebbe interessante riattivare; dall'altra non sono rare le mostre di artisti della modernità o collezioni di musei che reinventano modelli. Citerei le esperienze del Jewish Museum a New York, del Mamco di Ginevra o, per esempio, il progetto *An imagined Museum/Un Musée imaginé*, fra Tate Liverpool, Centre Pompidou Metz e MMK di Vienna.

3. Certamente, sebbene l'impegno reale di un curatore non sia valutabile in base ai limiti delle proprie mostre, ma alla qualità e alla quantità della ricerca che mette nel proprio lavoro. Può essere ed è spesso un tempo invisibile, che non si manifesta necessariamente in *talk* o in pubblicazioni, ma è un punto sostanziale.

4. No, assolutamente, il dialogo con gli artisti è essenziale nell'invenzione. E, peraltro, c'è ancora moltissimo da inventare in campo museale, per esempio, come mantenere in vita l'esperienza della visione dell'opera e delle opere in sé.

5. Dipende. In generale dovrebbe offrire un valore aggiunto.

6. Credo tutte.

11 gennaio 2016

Gianfranco Maraniello, critico d'arte e curatore, direttore del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Dopo la lunga esperienza di Bologna, cosa pensi di aggiungere di tuo alla storia e alle dotazioni del Mart per caratterizzarlo? Penso al museo, alla sua identità e al suo futuro. Ne analizzo l'eredità come possibilità di traiettorie a venire. Quel che ci sarà di mio, accadrà inevitabilmente e quasi mio malgrado: sarà lo stile di questa interpretazione. Appena insediato, mi sono subito rivolto a Mario Botta e Giulio Andreoli per comprendere le potenzialità dell'architettura e i principi ingegneristici; a Pierluigi Cerri per tornare a meditare sull'immagine coordinata, la grafica e i presupposti della narrazione del progetto; a Gabriella Belli per cogliere a fondo lo spirito delle collezioni. Tutto ciò non per ortodossia, ma per dare senso al possibile e al necessario in una riconfigurazione che, infatti, ha già visto un nuovo allestimento delle collezioni permanenti, una revisione degli spazi funzionali del Museo già a partire dal suo ingresso, un maggior rigore nella segnaletica e negli strumenti di comunicazione e, soprattutto, l'inizio di programmi espositivi che troveranno continuità nel tempo. **Per far uscire il Museo da un certo isolamento geografico intendi attuare particolari strategie?** Certo. Si tratta di una



Giuseppe Penone, "Spazio di luce" 2008, mostra al Mart di Trento e Rovereto, curata da Gianfranco Maraniello (collezione privata, ph © Mart, Archivio fotografico e mediateca/Carlo Baroni)

delle caratteristiche del Mart che non deve costituire un limite, ma una virtù. Il Trentino è un territorio con qualità paesaggistiche, tempi e modi di fruizione peculiari. Il Mart deve essere parte di un itinerario più ampio, non lo si può visitare come se si trovasse all'uscita della stazione della metropolitana in una città industriale, per esempio.

Quali istituzioni italiane e straniere verranno privilegiate per ampliarne funzionalità e visibilità? In Italia sarà privilegiato il rapporto con i vicini, per creare un circuito di maggiore offerta per i potenziali visitatori/turisti, e con tutte le istituzioni che possano costituire importanti partnership per progetti legati al primo Novecento italiano. Con Milano stiamo lavorando alla coproduzione della mostra *Boccioni*. Con l'estero ci sono già rapporti importanti in Spagna, Francia e Giappone. Da pochi giorni – per fare un esempio – abbiamo inaugurato a Madrid la mostra *Dal Divisionismo al Futurismo* che sarà visitabile da giugno al Mart e che, nel frattempo, costituisce un'occasione di valorizzazione dell'arte italiana all'estero.

Nel programmare vai considerando la vocazione culturale e ambientale? Ogni museo deve rispondere al contesto in cui si iscrive, che pone gli indirizzi e decide di dedicare spazio e risorse (pubbliche) all'arte come valore.

L'identità territoriale va anche ammodernata? Certo, e non a caso, il Trentino in anni recenti ha riconosciuto con convinzione la cultura come elemento strategico di sviluppo, inventando musei come il Mart e il Muse di Trento.

La pianificazione a lungo termine si concilia con la rappresentazione delle emergenze? Riduce il rischio di emergenze, lasciandole essere tali ed eccezionali.

Gli spazi architettonici del Museo si prestano per l'allestimento di mostre site-specific? Sono spazi molto flessibili grazie a una modularità garantita dall'edificazione su pilastri e non su muri portanti. Inoltre ci sono due principali livelli espositivi con differenti volumi che ci hanno finora permesso di esporre il moderno come in una pinacoteca e di aprire al contemporaneo con grandi ambienti segnati dalle opere che delineano gli spazi anziché essere contenuti in essi. La straordinaria mostra di Penone in corso (dal 19 marzo al 26 giugno) supera il concetto delle sale espositive e, addirittura, è tutta illuminata dalla luce diurna. Si collega così, idealmente, alla natura e al paesaggio circostanti.

Presti più attenzione agli artisti nuovi o a quelli affermati? ... alla specificità o alla multidisciplinarietà? Sono categorie che non riesco a fare mie.

Saranno coinvolti pure curatori esterni? Saranno certamente privilegiate le competenze dell'ottimo team che ho trovato al Mart, ma già stiamo collaborando anche con curatori esterni.

Oggi il direttore artistico di un museo deve avere qualità manageriali? Non solo il direttore, ma anche i curatori sanno che il lavoro consiste non solo nell'immaginare, ma nel rendere possibili i progetti.

L'autonomia della Provincia assicura più continuità all'attività culturale? Non basta l'autonomia. Qui si è unita la responsabilità nella rendicontazione diretta ai propri cittadini a uno sviluppato senso delle istituzioni, garantendo continuità ai progetti.

In genere la sopravvivenza delle istituzioni museali dipende dal potere politico...? Confondere i compiti della politica con i ruoli delle istituzioni è il grande limite della diffusa arroganza di quella che si chiamava partitocrazia.

Lasciando il MAMbo, dove avevi attuato anche iniziative di rilievo internazionale, cosa hai perso e guadagnato?

È un'esperienza conclusa fisiologicamente, dopo dieci anni vissuti in una città e in un museo che mi hanno dato tutta la credibilità di cui mi avvantaggio oggi. A posteriori mi rendo conto di avere goduto dell'entusiasmo e della visionarietà di alcune persone determinate e quel che mi è accaduto a Bologna non sarebbe stato possibile senza un imprenditore straordinario come Lorenzo Sassoli de Bianchi.

Suppongo che la retrospettiva di Marcel Broodthaers sia stata una delle esposizioni più significative attuate a Bologna. Sono d'accordo. Quando avevo immaginato che il museo stesso potesse essere non solo un luogo, ma un tema da proporre agli artisti contemporanei nell'ambito dell'*Institutional Critique*, l'ombra di Broodthaers era già sottintesa in quel programma espositivo che aveva portato il MAMbo a presentare, in anteprima in Italia, artisti poi divenuti vere e proprie star internazionali, come Christopher Williams, Wade Guyton, Ryan Gander, Seth Price e molti altri.

1. Le mostre devono essere pensate per l'arte e non sono materiale iconografico per illustrare idee.
2. Ovviamente no. L'arte non si esaurisce con la propria prima edizione.
3. Possono, sì... possono.
4. Mi pare che la neutralità e la pura informazione siano falsi miti. Si è sempre portatori di punti di vista.
5. Non c'è una regola definitiva in tale materia, però osservo che troppo spesso si ricorre agli architetti per mancanza di visione curatoriale potendo così delegare le proprie responsabilità.

9 marzo 2016

Le esposizioni virtuali dei media elettronici vanno sostituendo quelle che permettono una relazione fisica del fruitore con l'opera d'arte? Non direi. Si tratta semmai di una modalità aggiuntiva, che permette da un lato di fruire in forme nuove del patrimonio artistico e culturale esistente (ad esempio attraverso esposizioni che propongono in un unico ambiente virtuale opere d'arte fisicamente lontane), dall'altro di sviluppare pratiche artistiche nuove e specifiche, a partire dalle forme di computer art più direttamente legate alla rete (come la web art). Va del resto ricordato che la relazione fisica tra fruitore e opera d'arte resta centrale perfino nel caso della computer art e delle esposizioni virtuali: è vero che in questi casi le opere d'arte sono fatte di bit e non di atomi, ma è anche vero che la loro percezione continua ad avvenire attraverso i sensi e attraverso interfacce fisiche (siano esse monitor, occhiali per la realtà virtuale, ambienti connessi...).

La comunicazione 'aperta' del Web sta trasformando sensibilmente... la percezione dell'opera, la nozione di spettatore? Direi che questo è vero soprattutto in due sensi: da un lato lo spettatore utilizza ampiamente la rete per 'preparare' e migliorare la qualità della fruizione artistica, che diventa in tal modo più informata e consapevole (ad esempio visitando virtualmente il sito di un museo prima di recarvisi fisicamente, oppure utilizzando un'app durante la visita, o ancora tornando sul sito o su risorse informative specifiche dopo la visita); dall'altro allargando la socializzazione legata alla fruizione artistica: i social network diventano in tal modo uno strumento di condivisione dell'esperienza fatta, di confronto e discussione con altri fruitori. E va notato che tali modalità non riguardano solo le arti visive, ma anche la musica o la letteratura. Questo indirizza

anche verso una maggiore integrazione tra forme artistiche e culturali diverse, che erano tradizionalmente più autonome e separate di quanto non avvenga oggi.

I nuovi mezzi tecnologici arrecano più benefici al grande pubblico o all'élite? La distinzione fra grande pubblico ed élite era tradizionalmente basata soprattutto su due fattori: disponibilità economica (e quindi, ad esempio, possibilità di spostarsi per visitare una mostra lontana) e competenze specifiche. Le nuove tecnologie permettono sicuramente di allargare le proprie competenze, e – con tutti i limiti del caso – di fruire a distanza di una parte dei contenuti di mostre ed esposizioni lontane, senza necessità di grandi investimenti economici: da questo punto di vista possiamo dire che contribuiscono, o almeno possono contribuire, ad allargare l'élite e a rendere meno netto e più ricco di sfumature intermedie lo 'spazio' che separa grande pubblico ed élite. D'altro canto, la moltiplicazione delle forme di fruizione e produzione artistica moltiplica le stesse élite: chi è competente in un certo settore (ad esempio la pittura) non lo è necessariamente in un altro (ad esempio la computer art). Mentre il grande pubblico, come ho osservato poc'anzi, tende a integrare sempre di più forme diverse di fruizione artistica; le élite diventano probabilmente più specializzate e settoriali.

La tendenza dei giovani all'iperconnessione digitale e a concentrarsi sulla civiltà delle immagini favorisce la loro formazione culturale moderna, anche se non alta e profonda, e una coscienza cosmopolita? Credo di sì, anche se con dei limiti che non vanno sottovalutati. La rete è oggi luogo di moltiplicazione dei contenuti e dei messaggi, ma si tratta per lo più di messaggi a bassa complessità: i post di un blog, i messaggi di stato di un social network, gli SMS, le mail, i tweet, le fotografie o i video condivisi sono per lo più esempi di contenuti brevi e frammentati, e come risultato la rete ha un'altissima

Fotogramma dalla videoinstallazione "Happy Birthday!!", con HD video in surround sound, del digital artist londinese Ed Atkins, Art Basel 2015, sezione "Unlimited" (courtesy l'Artista e Cabinet Gallery, Londra; ph L. Marucci)



complessità ‘orizzontale’ ma – nella maggior parte dei casi – una bassa complessità ‘verticale’. Non si tratta, si badi, di una caratteristica necessaria dell’informazione digitale: il digitale non è *necessariamente* breve e frammentato, lo è solo perché è ancora assai giovane. In questa situazione, le competenze dei giovani si rivolgono in primo luogo al passaggio da un’informazione all’altra, e questo favorisce indubbiamente una apertura a tipologie diverse di contenuti, all’uso di linguaggi espressivi (e anche di lingue) diversi, alla transmedialità e crossmedialità. Resta però oggi almeno in parte sacrificata la capacità di produrre e di interpretare oggetti informativi complessi, e questo può portare a una certa superficialità anche nell’interpretazione dei fenomeni artistici. E tuttavia saranno proprio le giovani generazioni a dover riscoprire e riconquistare la complessità, anche nel mondo digitale. L’arte è quasi sempre un fenomeno complesso, che richiede competenze articolate e profonde sia nella fase di produzione sia in quella di interpretazione, per quanto ‘semplice’ e ‘facile’ possa sembrare talvolta la singola opera d’arte. Da questo punto di vista l’arte è anche e sempre un invito e una sollecitazione alla complessità, sollecitazione di cui oggi il mondo digitale ha indubbiamente bisogno.

9 aprile 2016

Andrea Viliani, critico d’arte e curatore, direttore Museo MADRE di Napoli

A parte le esperienze acquisite in precedenza presso altri importanti spazi espositivi, cosa hai imparato dal lato curatoriale a DOCUMENTA (13)? Ha ampliato la tua visione dell’arte, essendo un’edizione basata sugli sconfinamenti spazio-temporali, disciplinari e sul rapporto opera-realtà sociale? L’incarico di ‘agente’ nel *Core Group* curatoriale di DOCUMENTA (13) mi ha condotto, fra il 2010 e il 2012, a Kabul dove, insieme alla Direttrice Carolyn Christov-Bakargiev e ad alcuni artisti, mi recai inizialmente, più che nel contesto di un progetto di ricerca, per condividere una semplice, spiazzante intuizione: se non si può viaggiare nel tempo, viaggiamo nello spazio. Questo è stato per noi l’unico modo per riscoprire le origini, valoriali e intellettuali, della mostra che ci accingevamo a curare. Documenta, infatti, fu concepita negli anni Cinquanta da Arnold Bode in una città tedesca semidistrutta dalla guerra, individuando nell’arte uno strumento di rigenerazione morale e sociale, oltre che culturale. Decidemmo quindi di andare in Afghanistan dove, pur se molti anni dopo, si presentavano condizioni storiche analoghe, uno stato di sospensione fra guerra e pace, fra *collapse* e *recovery*; uno stato di ‘assedio’ che pensavamo potesse accomunare molti intellettuali afgani, come successe nella Germania pre- e post-bellica. Sicuramente il non dare per scontata la funzione di una mostra, il formato critico e curatoriale, ma di riscoprirli tastando il terreno della loro perdurante attualità, degli inevitabili cambiamenti, è stato per me il risultato più indelebile dell’esperienza, comprovato anche dai tanti incontri con intellettuali i quali, a rischio della propria vita, avevano mantenuto aperta la possibilità di riaprire un giorno i musei.

Suppongo che, grazie anche al denso curriculum, dopo Kassel l’approdo a Napoli sia stato più facile... Innanzitutto Kabul mi ha restituito l’amore per il museo come luogo della possibilità e dell’alternativa, del rischio e del coraggio, del riscatto e dello scatto, della condivisione e dell’inclusione. Uno spazio-tempo in cui alla professionalità occorre sovrapporre l’immaginazione. E Napoli mi è sembrata fin dall’inizio una sede ideale dove poter esaltare questo approccio.

Al MADRE hai trovato le condizioni per attuare progetti

ambiziosi? Ci sono le necessarie risorse finanziarie per essere competitivi in ambito internazionale? È ancora possibile gestire adeguatamente un’istituzione museale con le risorse limitate dalla crisi finanziaria in atto? Il problema non è tanto l’entità delle risorse: ho imparato a dire che non conta quanto si ha per fare o comunicare arte, essendomi formato sull’Arte Povera e riformato a Kabul (dove dormii anche all’One Hotel di Alighiero Boetti, che riaprimmo come *guest house* nell’ambito del progetto dell’artista messicano Mario Garcia Torres). Il problema è la garanzia della loro continuità e della libertà per usarle in modo socialmente responsabile e intellettualmente sperimentale. Un museo ha il dovere di inserirsi nei meccanismi dell’industria culturale ma, soprattutto un museo d’arte contemporanea, anche quello di fare ricerca, come se fosse un *think-tank* istituzionale, un ufficio brevetti della ricerca artistica in corso. Investire in cultura, e in cultura della ricerca, sembra una spesa accessoria, ma sappiamo, se ci confrontiamo con economie solide o in crescita, che è un investimento strategico. E il rispetto di questi parametri non può mancare da parte di chi sostiene un museo di arte contemporanea, specialmente se pubblico.

Sicuramente l’attività svolta in passato dalla Galleria Modern Art Agency di Lucio Amelio e, successivamente, dalle altre gallerie private che operano nell’arte contemporanea (da Lia Rumma a Alfonso Artiaco, a Umberto Di Marino) e dalle prestigiose opere installative diffuse nella città ha creato un clima culturale favorevole ad accogliere le proposte avanzate del MADRE. Napoli e la Campania sono state, negli ultimi cinquant’anni, crocevia di tutte le arti contemporanee. La città ha continuato, così, ad essere una capitale culturale, se non più amministrativa e politica. Ed è da qui che si dovrebbe partire per costruire, oggi, le basi di una *Campania Felix* del contemporaneo: dal perdurare della centralità propulsiva, dell’eccellenza nella sperimentazione e mediazione culturale, alla pluralità e diversificazione dei soggetti coinvolti (tra cui molte gallerie e fondazioni private), all’intuizione di poter unire passato, presente e futuro in una sintesi possibile (forse impossibile altrove, o non così pertinente e affascinante). Non a caso il nome Napoli, che deriva dal greco e dal latino, significa “nuova città”. Proprio per questo a Napoli non sembra accessoria la presenza di un museo pubblico di arte contemporanea come il MADRE, testimone della sua storia identitaria e attore dei suoi possibili sviluppi, a partire dai programmi per il pubblico e dalla collezione permanente *in progress*.

In sintesi, cosa connota i tuoi programmi dal lato formativo? Dal 2013 il MADRE ha concepito i propri programmi per il pubblico definendoli *Per_formare il museo*: ogni attività connessa a quella espositiva è volta a ‘costruire’ e ‘attivare’ (*Per_formare*), rendendo il pubblico co-autore del progetto museale nel suo stesso farsi. In questo senso anche la collezione del museo inizia con alcuni esemplari di un’opera emblematica come *La Rivoluzione siamo noi*, che l’artista tedesco Joseph Beuys creò per Napoli nel 1971, e l’ingresso del museo è stato “rivoluzionato” dall’artista francese Daniel Buren con l’opera in situ *Axer/Désaxer*, per accogliere e celebrare la relazione fra museo e pubblico.

È rimasto un tuo legame con le istituzioni in cui hai lavorato? Oggi l’azione sociale dei musei non soltanto conservativa dipende molto dalla loro cooperazione? Certo: cooperare è fondamentale, sia in termini di economia di scala (che permette di realizzare progetti più ambiziosi, condividendone i costi) sia ponendosi come obiettivo la massima diffusione dei progetti realizzati. In particolare i musei italiani dovrebbero collaborare più sistematicamente, soprattutto nella promozione della storia e della ricerca artistica italiana, poco riconosciute a livello internazionale anche per questa ragione. Nel caso del MADRE



Daniel Buren, "Axer / Désaxer", lavoro in situ 2015, Museo MADRE, Napoli, 10 ottobre 2015-4 luglio 2016, evento a cura di Andrea Vilianni (courtesy l'Artista; Galleria Continua San Gimignano, Beijing, Les Moulins, La Habana; Studio Trisorio, Napoli; Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee, Napoli; © Daniel Buren, ph © Amedeo Benestante)

la collaborazione con il MAXXI di Roma e la GAM di Torino ha permesso di realizzare, nel 2014, l'ampia mostra retrospettiva dedicata a Ettore Spalletti, un esempio non solo per la luminosa armonia del risultato estetico, ma per il paradigma istituzionale che attraversava tutti i livelli dell'organismo repubblicano: un museo civico, un museo regionale e un museo nazionale stavano collaborando insieme per contribuire a far conoscere al mondo intero uno dei grandi artisti italiani del XX secolo.

La scelta dei curatori esterni è sempre relazionata a quella degli artisti da proporre nella struttura espositiva? Un curatore esterno che sia esperto di un'epoca, di un movimento, di un tema, o conosca la ricerca di un artista nella sua articolazione diacronica, e abbia già collaborato con lui, frequentandolo persino amichevolmente, è senza dubbio il primo professionista a cui rivolgersi per la realizzazione di un progetto. Il MADRE, per esempio, nel 2015 ha affidato la curatela della mostra *Sturtevant Sturtevant* a Stéphanie Moisdon, che si è assunta il difficile compito di realizzare la prima mostra di questa artista subito dopo la scomparsa, interpretandone le note di lavoro. Il risultato è stato al contempo storico e inedito. Ritengo anche che, in determinati casi, occorra aprire il discorso critico ad approcci inesplorati, che restituiscano la vitalità sopita di alcune ricerche. In questo senso va letta non solo la curatela del sottoscritto e di Eugenio Viola della prima grande retrospettiva di Vettor Pisani, ma anche i tanti contributi di giovani autori nel catalogo di prossima pubblicazione. La storia, non solo quella dell'arte,

va scritta ma anche riscritta, continuamente.

1. Lo ritengo non solo inevitabile, ma indubbiamente eccitante: un curatore non è (solo) uno storico dell'arte, è anche il primo visitatore di una mostra, e quindi ne coadiuva la lettura pubblica o, nel migliore dei casi, la molteplicità delle possibili letture..., non imponendo, ma rilevando e rivelando...
 2. Non direi "indispensabile", ma di un approccio inedito o innovativo forse sì. Più è radicato nella lettura storica delle tracce documentarie, più lo è.
 3. I migliori curatori, come i migliori artisti, non fanno altro che "mettere al mondo il mondo" (permettimi di citare ancora Boetti, artista su cui mi sono formato, motivo per il quale DOCUMENTA mi ha inviato a Kabul, anche se con trent'anni di ritardo, rispetto a quando egli ci viveva), quindi di rivelarlo a sé stesso, ma anche a chi visita le mostre o ammira le loro opere.
 4. Non si è mai neutrali, anzi i critici e i curatori dovrebbero, almeno in parte o in alcuni risvolti della loro pratica di ricerca, saper essere tanto professionali quanto in-professionali. Nel 2010 io stesso partecipai a un convegno a Banff, in Canada, esemplarmente intitolato *Are Curators Unprofessional (Enough)?*
 5. L'architetto è egli/ella stesso/a un curatore. In effetti l'intervento in sedi espositive caratterizzate, o nell'ambiente urbano, è la prima opera da curare...
 6. Pienamente soddisfacente... mai!
- 30 marzo 2016

4a puntata, continua

Pratiche Curatoriali Innovative

Cecilia Alemani, Cecilia Bertoni, Chiara Parisi, Patrizia Sandretto Re Rebaudendo

a cura di **Luciano Marucci**

Negli ultimi tempi le mostre collettive più avvincenti in ambito internazionale sono derivate da format originali introdotti da nuovi curatori liberi dalle convenzioni. Grazie a loro spesso vengono affrontate tematiche inedite, più ardite e senza limiti spazio-temporali; stabilite relazioni tra generi diversi; esibite opere multimediali e interattive in luoghi alternativi (reali o virtuali), capaci di coinvolgere, sia visivamente e sia concettualmente, un vasto pubblico. Da tali aperture traggono particolari vantaggi anche artisti versatili chiamati a svolgere il ruolo di critici-curatori indipendenti. Parallelamente alcuni musei, per adeguarsi agli invasivi orientamenti, cercano di ammodernarsi promuovendo sinergie; mentre vanno crescendo i corsi e le scuole curatoriali per la formazione dei giovani. Tutto questo attivismo sperimentale motiva la nostra inchiesta-dibattito sulle pratiche curatoriali (iniziata un anno fa), sostanziata dai contributi teorici e pratici di rappresentative personalità. Il che può incoraggiare la tendenza, vera avanguardia artistica del momento. Da qui l'opportunità di proseguire l'azione di stimolo con ulteriori approfondimenti, perché dai prossimi progetti potranno scaturire sorprese tutt'altro che marginali. Non a caso, questa volta viene dato spazio all'attività curatoriale al femminile di quattro dinamiche operatrici ai vertici di istituzioni, le quali, attraverso diversificate e competitive proposte, partecipano allo sviluppo dei modelli espositivi. Come in precedenza, alle interlocutrici vengono rivolte domande riferite alle loro personali esperienze e quelle comuni che seguono:

1. Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?

2. I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?



Cecilia Alemani, critica d'arte e curatrice

L. Marucci: Perché dopo il master di formazione curatoriale al Bard College è rimasta a lavorare a New York? In Italia mancano buone occasioni realizzative?
C. Alemani: New York è una città fantastica per l'arte contemporanea:

anche se avessi a disposizione l'intera settimana per vedere ciò che propone, non riuscirei mai a visitare tutto, perché tra musei, gallerie, spazi alternativi e progetti indipendenti l'offerta culturale artistica è insuperabile. New York è anche una città che premia chi ha voglia di lavorare.

Cosa ha contribuito a farle assegnare la curatela della High Line Park – ferrovia dismessa che attraversa il quartiere di Chelsea – dove sta attuando il programma di arte contemporanea all'aperto? Penso e spero il mio spirito di curatrice indipendente, con cui ho potuto affrontare uno spazio assai complicato e ibrido: non si tratta di un museo né di un parco tradizionale, ma

di uno spazio multidisciplinare, dove nella stessa giornata puoi ammirare un esempio ambizioso di architettura contemporanea e di riuso urbano, il lavoro spettacolare di uno dei più grandi architetti del paesaggio – Piet Oudolf – e opere d'arte di qualità museale, portate gratuitamente a un pubblico di sette milioni di visitatori l'anno.

Occorre andare incontro alla gente comune anche con opere di arte pubblica e interattive o con eventi sensazionali?

Non credo: per me la chiave del lavoro nel campo dell'arte pubblica è la qualità delle opere mostrate e degli artisti invitati. Poi il progetto può essere spettacolare o quasi invisibile; l'importante è non strumentalizzare il pubblico generico che viene sulla High Line pensando che non conosca o non capisca l'arte contemporanea.

In che modo procede il progetto? Nella primavera di quest'anno abbiamo inaugurato diverse nuove committenze: un grande murales di Barbara Kruger, la primissima opera pubblica della giovane artista californiana Kathryn Andrews, e un progetto di Nari Ward. Inoltre abbiamo curato una mostra di gruppo dal titolo *Wanderlust* ispirata dalla High Line stessa: come un parco che si visita camminando, e che include undici artisti che riflettono sul tema del camminare, dell'esplorazione e del viaggio. Tutti questi progetti restano per un anno, perché è importante poterli ammirare attraverso le quattro stagioni, visto che la vegetazione sulla High Line cambia radicalmente ogni tre-quattro settimane. In estate ci dedichiamo alle performance: a giugno avremo Naama Tsabar, artista israeliana che presenterà una performance musicale, seguita da Maria Hassabi e da Eduardo Navarro, che inviterà i visitatori a indossare una maschera speciale fatta di un disco di bronzo con delle lenti molto scure con cui si potrà vedere il tramonto fissando il sole senza danneggiare gli occhi, mentre un astrofisico terrà una conferenza sul sole e sul cosmo.

L'arte non ha una sua identità storica da difendere? Intende la storia dell'arte? Certo, importantissima, ma sta all'artista saper usare la storia per evolvere, e non per guardare sempre e solo alle nostre spalle.

Come vede la curatela, in espansione, degli artisti che assumono il ruolo di critici? Alcune delle mostre più importanti

Judith Bernstein, "Five panel Vertical" 1973, carbone su carta, 180 x 60 cm ciascuno, esposto nel 2010 al MoMA PS1 di New York nella collettiva "Comfort of Strangers" curata da Cecilia Alemani (courtesy l'Artista e MoMA PS1)





Barbara Kruger, "Untitled (Blind Idealism Is...)" 2016, veduta dell'installazione, High Line Art, New York, progetto di Cecilia Alemani, in mostra dal marzo 2016 al marzo 2017 (courtesy Friends of the High Line; ph Timothy Schenck)

che ho visto negli ultimi anni sono curate da artisti: penso, per esempio, a quella realizzata da Jeremy Deller al Palais de Tokyo qualche anno fa, *From one revolution to another*, dove ha integrato il proprio lavoro con opere e non opere di altri. Mi piace pensare a queste esposizioni come un modo per entrare nella mente e nel processo creativo dell'artista.

L'attività curatoriale può essere più spregiudicata con la specificità linguistica o l'interdisciplinarietà? ... Con l'arte autoreferenziale o legata alla realtà sociale? ... Nelle nazioni come l'America che risentono meno della crisi economica? Non credo in regole nell'attività curatoriale.

1. Non penso agli artisti come usa-e-getta: nel mio lavoro di curatrice è importante costruire un dialogo che duri nel tempo, e che travalichi le mode o la ricerca del nuovo a tutti i costi.

2. Certo. Come tanti altri mestieri, quello del curatore è un lavoro vitale nel sistema culturale odierno: vedo il curatore come uno strumento per aiutare gli artisti e facilitarne il lavoro, come un intermediario che possa aiutare a navigare le leggi non scritte che scandiscono il mondo dell'arte contemporanea.

La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi? Dipende dall'architetto! Negli ultimi anni abbiamo sicuramente assistito a un'esplosione di grandi mostre in cui architetti – famosi o meno – contribuiscono a “curare” lo spazio espositivo. Non penso ci sia nulla di negativo, sempre che lo scopo finale sia quello di presentare al meglio possibile l'opera degli artisti.

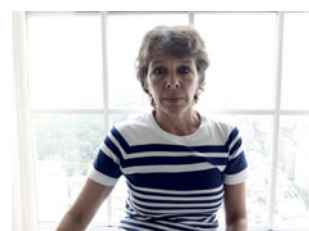
In quale occasione espositiva è riuscita ad agire in modo più soddisfacente? Quando gestivo lo spazio X Initiative, nel 2009-2010,

ho avuto la fortuna di poter utilizzare uno spazio bellissimo, lavorare con artisti che ammiravo; il tutto nella più totale libertà.

Come si connotava la collettiva *Comfort of Strangers* da lei curata nel 2010 per il MoMA PS1? *The Comfort of Strangers* è stata una mostra durante *Greater New York*, una grande esposizione che avviene ogni cinque anni e fa il punto della scena artistica della città. In quell'occasione sono stata invitata a curare una piccola mostra nella mostra, e ho voluto dare spazio a quattro artisti di un'altra generazione rispetto a quelli nella mostra principale, che si focalizzava sulla scena artistica contemporanea. Judith Bernstein, Sylvia Sleigh, Leslie Thornton e Jack Whitten sono artisti emersi negli anni Sessanta e Settanta e che, seppur influenti, sono stati in qualche modo dimenticati negli ultimi anni. In quell'occasione i loro lavori - quadri, disegni e video - creavano consonanze e rimandi stilistici tra astrazione e figurazione, evocando atmosfere sensuali e oniriche.

Quando pensa di poter iniziare a parlare del format del Padiglione Italia della prossima Biennale Arti Visive di Venezia? Il Padiglione si annuncerà a marzo 2017.

25 maggio 2016



(ph Claire Guerrier)

Cecilia Bertoni, regista e artista, ideatrice del Progetto Dello Scompiglio

L.Marucci: Per quale esigenza personale ha destinato la Tenuta Dello Scompiglio all'arte contemporanea? C.Bertoni: Sono una performer, regista, artista, eccetera. All'inizio volevo

semplicemente un luogo nel quale poter sviluppare i miei progetti. Poi ho ampliato l'idea ad altri artisti, questo anche grazie alle possibilità e alla conformazione della Tenuta. Fra l'altro non esiste un dogma che ci restringe all'arte contemporanea. Mi riesce difficile rispondere separando gli ambiti delle varie arti.

Quindi le sue iniziative nascono dalla vocazione teatrale, come pure dall'orientamento estetico basato sulla multidisciplinarietà e le arti performative. La mia vocazione e la mia pratica non sono mai state teatrali nel senso tradizionale della parola, ma sempre orientate verso la multidisciplinarietà. L'artista utilizza diversi strumenti e discipline per esprimersi al meglio; non è al servizio di uno strumento o di una disciplina.

Con quali presupposti vengono scelti i curatori delle diversificate manifestazioni? Abbiamo come co-curatore interno Angel Moya Garcia che ha personalmente curato le mostre *Spazio #06* di Gian Maria Tosatti ed *Emergenze acustiche* di Roberto Pugliese. In base al tipo di artista che vogliamo invitare, scegliamo un curatore che ce lo possa portare. Ad esempio, per Chiharu Shiota abbiamo chiesto a Franziska Nori, perché era in buoni rapporti con l'artista; per la rassegna di performance *Assemblaggi Provvisori* abbiamo coinvolto Eugenio Viola, perché è vicino sia a questo linguaggio che alla tematica del genere proposto.

Come avviene la programmazione dei progetti? Non esiste uno schema ripetibile. Tutto il progetto Dello Scompiglio è un *work in progress* e le scelte sono fatte in base allo sviluppo generale e biografico del Progetto, del luogo e delle persone che lo abitano.

Cercate di dare visibilità soprattutto agli artisti emergenti senza distinguere tra quelli italiani e stranieri? Non ho alcuna tendenza nazionalista. Certamente i giovani artisti italiani hanno più difficoltà a emergere.

C'è una continuità tra i diversi progetti? Non sono sicura sia percepibile da un occhio esterno. Dall'interno inevitabilmente esiste.

Chi li finanzia? Fondi privati, nella ricerca e nella speranza (vana) che in futuro le istituzioni pubbliche possano riconoscere e co-finanziare il Progetto.

Viene sempre previsto un legame tra gli interventi artistici e gli elementi distintivi del luogo? Negli spazi esterni è inevitabile il gioco con le caratteristiche del luogo. Quegli interni sono neutri e completamente distaccati dall'esterno, quindi non esiste l'esigenza di un collegamento. Alcuni artisti, però, si sono fatti ispirare dalle caratteristiche socio-culturali Dello Scompiglio.

Gli artisti prescelti possono decidere liberamente se intervenire nel paesaggio o negli spazi interni della Tenuta? Dipende dai progetti. *Il Cimitero della Memoria* e il bando dei premio *Portali Dello Scompiglio* erano espressamente pensati per gli esterni, così come qualche performance. A certi artisti è stata data la possibilità di scegliere. Purtroppo, spesso essi privilegiano gli spazi interni.

Volete dare la possibilità di sperimentare, in particolare, nuove forme teatrali e, nel contempo, di coinvolgere il pubblico?

Tutte le nostre attività sono mirate al pubblico.

A parte le azioni effimere, al termine degli eventi quale destinazione hanno le opere realizzate appositamente per la vostra Tenuta? Alcune hanno un carattere permanente, o per lo meno fino alla naturale scomparsa: *Camera #3* (di Cecilia Bertoni e Claire Guerrier con Carl Beukman), installazione in un metato della Tenuta; il pavimento di Alfredo Pirri nella Cappella; i *Portali* e *Il Cimitero della Memoria* negli esterni; l'installazione *L'Attesa* che è stata la prima tappa della mia performance *Riflessi in Bianco e Nero*; una scaletta di legno lasciata come traccia della performance di Francesca Banchelli. Tutte le altre opere sono state smontate a fine mostra o ci sono state performance che non hanno lasciato tracce.

Lo "Scompiglio" vuole operare al di fuori del sistema espositivo

Alfredo Pirri, "Arie per lo Scompiglio" 2009, misura ambiente, Cappella dello Scompiglio (Vorno, Capannori di Lucca), visione simultanea dell'installazione da punti opposti (courtesy Tenuta Dello Scompiglio; ph Andrea Martiradonna)



dominante? Non mi pongo la domanda.

...Persegue sinergie con altre istituzioni? Sì, anche se poi nella realtà non è facile, perché le istituzioni spesso seguono parametri nei quali abbiamo difficoltà a riconoscerci.

L'indirizzo culturale dell'Istituzione è ormai definito? Non so cosa sia un indirizzo culturale... C'è coerenza nell'evoluzione del Progetto? Spero di sì...

1. Non credo sia indispensabile, se l'opera ha qualcosa da dire di per sé.

2. Non ho ancora incontrato questo tipo di curatore. Io sono per l'appunto performer, regista e artista..., non curatrice. Sinceramente mi pare che i curatori abbiano preso un po' troppo il sopravvento sugli artisti e sui format dell'arte. E non credo che questa possa essere considerata un'evoluzione.

13 giugno 2106



Chiara Parisi, direttrice dei programmi culturali della Monnaie de Paris

L Marucci: Chi ha voluto dare visibilità e funzione complementare alla Monnaie de Paris attraverso l'arte contemporanea, aprendo al pubblico l'antico palazzo e affidando a lei la direzione artistica?

C. Parisi: Nel 2007 il Presidente della Monnaie de Paris, Christophe Beaux, iniziò

un complesso processo di trasformazione lasciando intatta l'anima della più antica manifattura di Stato, il suo carattere industriale legato al *savoir faire* dei metalli, in particolar modo quelli preziosi. Il progetto urbanistico – si tratta di un sito nel cuore del quartiere 'intellettuale' di Parigi, Saint Germain, che copre una superficie di un ettaro e mezzo – prevedeva la ristrutturazione dell'industria e degli Atelier di incisione (una parte meravigliosa, irresistibile; ogni volta che ci portiamo un artista lo shock è immediato, così come la relazione che si instaura con artigiani, operai, incisori), dunque la parte antica della fabbrica, con tre cortili e facciate interne nello stile più bello espresso in Francia, quello del XVIII secolo. La Monnaie de Paris doveva aprirsi al pubblico: tre ingressi diretti dalle strade vicine (due sulla Senna e una sulla via medievale di Parigi), inglobando giardini, boutique, brasserie, dove l'antico museo monetario (abbiamo la più importante collezione di medaglie del XIX secolo) si trasforma in un *walking museum* (mentre si visita la collezione si possono vedere gli operai al lavoro). La prima parte di questo rinnovamento è stato il ristorante "stellato" del mitico Guy Savoy (è là che vanno a mangiare Barack Obama o Sharon Stone; ed è sempre là che portiamo gli artisti, ospiti del generoso chef che adora l'arte e l'umanità), insieme ai progetti di arte contemporanea. Nel 2011 venne indetto un bando di concorso internazionale per la direzione artistica di un nuovo dipartimento dedicato alla cultura. Avevo appena lasciato la guida del Centre international d'art et du paysage de l'Île de Vassivière e decisi di partecipare. Fu così che mi aggiudicai la direzione. Il progetto con il quale mi sono presentata era quello di avviare una programmazione culturale trasversale, con mostre prodotte in relazione all'architettura dell'edificio e alla sua natura (coinvolgendo artisti leggendari); un progetto di residenza intellettuale, Factory di diversi ambiti; una linea editoriale non solo per i cataloghi ma legata a monete e medaglie con la collaborazione degli artisti, che oggi va a formare una collezione divertente e speciale.

Decide da sola la programmazione delle esposizioni? La strategia culturale nasce insieme a quella globale e istituzionale. Un

ruolo fondamentale spetta anche al comitato culturale, all'interno del quale ci sono delle personalità magnifiche (Henry-Claude Cousseau, Martin Béthenod, solo per citarne alcune), che si riunisce due volte l'anno. Il problema che ci si pone non riguarda mai esclusivamente il livello dell'artista, quanto la possibilità di rendere la nostra programmazione 'pedagogica' e capace di comunicare con l'esterno. All'interno faccio parte del comitato direttivo intorno al Presidente e della direzione industriale, commerciale, marketing, comunicazione, risorse umane, finanze. Credo che ciò sia indicativo per far comprendere la complessità delle nostre scelte.

Se nell'ideazione delle iniziative c'è sempre una certa relazione con la storia dell'Istituzione, si cerca di dare anche moderna continuità alla pratica della serialità? Come dicevo, è impossibile prescindere dalle caratteristiche della Monnaie de Paris: sale riccamente decorate, fastose, dense di storia. È in questo senso che abbiamo voluto aprire la nostra programmazione con il rapporto con la serialità, presente nella mostra di Paul McCarthy. Nel corso dell'esposizione, infatti, sono stati prodotti centinaia e centinaia di 'multipli' – se così si possono definire – dell'artista, interamente realizzati in cioccolato.

Vengono coinvolti pure altri curatori? Generalmente le mostre sono curate direttamente da me. In ogni caso le collaborazioni sono un aspetto molto importante. Penso ai cataloghi, che presentano sempre testi e contributi di critici e curatori tra i più prestigiosi nel panorama internazionale. Ho avuto esperienza di co-curatela nel modo più eccezionale che esista, con Hans-Ulrich Obrist e Christian Boltanski, per *Take Me (I'm Yours)*, esposizione dalla forte impronta relazionale capace di coinvolgere attivamente il pubblico nel suo percorso. E nel 2017, per i quarant'anni del Centre Pompidou, collaboreremo a stretto contatto con il suo direttore, Bernard Blistène.

Le caratteristiche architettoniche della sede consentono di accogliere la produzione artistica più avanzata? Credo fermamente nel rapporto tra passato e contemporaneità: trovo che ci siano grandi possibilità di valorizzazione reciproca. Naturalmente occorre una progettazione scrupolosa, che tenga conto anche dei minimi dettagli... Le pareti e le mura sono conservate e tutelate ma cerchiamo sempre di arrivare a creare degli spazi differenti, senza ricorrere a 'scenografie' particolari, lasciando l'atmosfera il più possibile così com'è.

Gli artisti affermati vengono scelti anche per valorizzare le specificità della struttura? Il coinvolgimento diretto degli artisti è una delle cifre della direzione artistica e della politica culturale della Monnaie de Paris. Gli artisti progettano *in situ*, e non possono fare a meno di relazionarsi. Credo che tutto ciò rappresenti una grande forza per la nostra Istituzione. In più, adoro affiancare gli artisti e immaginare con loro l'allestimento e le regole del gioco che poi danno la temperatura della mostra. È accaduto anche recentemente in occasione della personale di Jannis Kounellis, che è entrato nello spazio "a mani nude" e ha costruito la mostra proprio a partire dagli spazi. D'altronde è una pratica che ho sempre portato avanti anche nelle mie precedenti esperienze, per esempio a Vassivière.

La Monnaie dell'arte ha già l'autorevolezza per inserirsi con una propria identità nel sistema museale parigino? Penso proprio di sì. Lavoriamo con artisti straordinari; eppoi, la componente dello spazio rende le mostre uniche e suggestive. Tentiamo anche degli 'sconfinamenti', portando parti di mostre e iniziative collaterali al di fuori del contesto espositivo, verso lo spazio urbano. È accaduto con *Take Me (I'm Yours)*, con la mostra di Paul McCarthy e con quella che ha visto accostate le opere di Bertrand Lavier e di Raymond Hains. Le nostre esposizioni sono sempre

degli "avvenimenti", fin da quando gli spazi espositivi non erano ancora pronti: il *Flea Market* di Rob Pruitt, con la partecipazione di ottanta artisti, l'installazione di Mohamed Bourouissa e Booba... E da quando abbiamo iniziato a muovere i primi passi, i direttori delle altre istituzioni – ma direi la città intera – hanno mostrato grande curiosità verso i nostri progetti e ci hanno dato quel sostegno necessario per sentirsi parte di una stessa squadra.

C'è un'intesa con i direttori degli spazi espositivi più prestigiosi della città? C'è un grande rispetto reciproco per l'operato di ogni istituzione. La competizione esiste ed è salutare perché serve a innalzare il livello, ma gli intenti sono comuni, basti pensare alla prossima collaborazione con il Centre Pompidou di cui parlavo prima.

La circolazione di determinate mostre – come ad esempio quella di Broodthaers (che ho ritrovato al MoMA di New York durante l'ultima Frieze Week) – sarà promossa anche in seguito per favorire la sinergia con altre istituzioni di livello internazionale? Favorire la circolazione delle mostre su scala internazionale è importante. *Take Me (I'm Yours)*, per esempio, è arrivata a Parigi dopo essere stata creata alla Serpentine di Londra nel 1995 da Obrist e Boltanski, e da qua abbiamo deciso di farla girare: è già stata a Copenaghen, a settembre sarà al Jewish Museum di New York, per poi approdare all'Hangar Bicocca di Milano.

L'organizzazione degli eventi risente in qualche misura della crisi finanziaria in atto? Di fatto siamo strutturati come un'impresa, per metà pubblica e per metà privata, la nostra tutela è il Ministero delle Finanze. I rischi li corriamo tutti, è ovvio, ma una cosa che in Francia non ho mai riscontrato è il taglio del budget, almeno non nello stesso anno in cui viene assegnato. I francesi hanno nel proprio DNA la strategia che il sostegno sulla lunga durata paga. **Nell'ottobre scorso, visitando la mostra *Take Me (I'm Yours)* e ascoltando i dialoghi di Obrist e Boltanski con gli artisti espositori, ho notato che l'interazione e l'aspetto spettacolare erano accentuati. Per attrarre il grande pubblico vengono privilegiate manifestazioni piuttosto coinvolgenti?**

Consideriamo anche il fatto che ci troviamo sulla Senna, di fronte al Louvre: una posizione privilegiata. Il carattere spettacolare

Christian Boltanski, "Dispersion" 1991-2015, cumuli di vestiti usati, Sala Guillaume Dupré della Monnaie de Paris, mostra "Take me (I'm Yours)" 2015, a cura di Chiara Parisi con Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist (courtesy Monnaie de Paris; ph Boris Courret)

I visitatori della mostra erano invitati - interagendo con gli espositori - a portare a casa, in una borsa di carta progettata da Boltanski stesso, parti delle realizzazioni, così da offrire agli oggetti una seconda vita e partecipare alla loro diffusione, nel superamento dell'unicità dell'opera destinata alla dispersione. Di conseguenza le opere mutavano continuamente fino al loro esaurimento. L'evento, il 20 ottobre, era integrato da una conferenza e da interviste, condotte da Obrist, con l'intervento di molti artisti espositori e non, affermati ed emergenti. (Im)



è già nel sito e nella nostra architettura. Paul McCarthy e *Take Me (I'm Yours)* sicuramente hanno esercitato un certo fascino sull'immaginario delle persone, ma anche altre mostre come quelle di Marcel Broodthaers e di Jannis Kounellis, il cui tasso di "spettacolarità" era certamente diverso. Abbiamo realizzato il concerto per elicotteri di Stockhausen, la grande installazione di John Baldessari sulla facciata, i fuochi d'artificio di Cai Guo-Qiang per la *Nuit Blanche*... In questo amore per lo spazio trovo una forte continuità con l'esperienza di Vassivière, dove avevo a disposizione settanta ettari di parco, che sono riuscita a 'occupare' con delle opere effimere. In fondo sono romana...

1. Credo profondamente nel lavoro degli artisti, nella loro generosità, nella capacità che hanno di configurare i luoghi in maniera ogni volta diversa. A mio avviso i concetti di "inedito" e "innovativo" non possono che dipendere da ciò, dall'intervento dell'artista nello spazio.

2. Negli ultimi anni abbiamo assistito all'ascesa di pratiche curatoriali ed espositive basate su accostamenti suggestivi e imprevedibili. Mi vengono in mente la mostra *Shit and Die*, curata da Maurizio Cattelan a Torino nel 2014 e anche le esposizioni caleidoscopiche e vertiginose di Jean-Hubert Martin. Si prenda *Carambolages*, l'ultima al Grand Palais. Mi affascino le traiettorie imprevedibili dei loro approcci. Credo che le mostre debbano suggestionare, ma anche saper raccontare storie e rendere leggibile il lavoro di un artista o le idee di un movimento; devono essere portatrici di una visione; piccoli 'manifesti' di poetiche e pratiche. Alla fine di tutto, però, le opere rimangono la cosa più importante, con la loro forza espressiva e la loro presenza nello spazio, al di là dei concetti e dei presupposti storico-culturali. A proposito di Cattelan, c'è il 'rumore'* che ritorni a lavorare a ottobre alla Monnaie de Paris.

30 luglio 2016

Maurizio Cattelan, "Untitled" 2001 (courtesy Monnaie de Paris; ph Zeno Zotti)



**Il "rumor" è divenuto 'assordante' realtà. La Monnaie de Paris, dal 22 ottobre all'8 gennaio 2017, attuerà la mostra Cattelan without Cattelan, a cura di Chiara Parisi. Sembra addirittura che l'esposizione sarà la più vasta che egli abbia tenuto in Europa, la più importante dopo quella al Guggenheim di New York. Sicuramente segna il suo ritorno al lavoro (ammesso che lo abbia mai lasciato) non a caso presso la Zecca della Francia. A dispetto del titolo, la mostra sarà 'abitata' da Cattelan, ben presente in diciotto sale della Monnaie. La sua effigie ne sarà il cuore pulsante, in una originale "reinvenzione del ritratto". Cattelan trasforma le sue paradossali ideazioni, apparentemente folli, in sorprendenti opere d'arte. Nel comunicato della mostra è detto che egli con la sua attività creativa cerca una risposta all'interrogativo, ironico e metafisico: "C'è una vita prima della morte?". (lm)*



(ph Alessandro Albert)

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, imprenditrice culturale

L.Marucci: La Fondazione da lei presieduta vuole espandere ulteriormente la propria attività nel campo artistico sia fuori del proprio spazio espositivo che attraverso particolari progetti formativi? P.S.R. Rebaudengo: La filosofia della Fondazione Sandretto

Re Rebaudengo – nata nel 1995 – è

da sempre orientata a promuovere il confronto e gli scambi internazionali, a favore degli artisti, dei curatori e dei nostri pubblici. Abbiamo una sede a Guarene d'Alba e una a Torino, inaugurata nel 2002: sono le "case" della Fondazione, aperte al dialogo con l'esterno. L'esperienza maturata in oltre vent'anni di attività ci ha portati a espandere la nostra progettualità, orientata dal dinamismo e dalla sperimentazione. L'educazione e la formazione fanno parte del nostro dna: sono le sfere che ci permettono di entrare in contatto con le giovani generazioni e di lavorare insieme a loro.

Quali sono i vostri rapporti con le istituzioni straniere? Le nostre relazioni internazionali coinvolgono diversi ambiti, primo tra i quali quello espositivo, con le numerose mostre che hanno fatto conoscere la Fondazione e la Collezione Sandretto Re Rebaudengo all'estero, nelle sale del Centro de Arte Contemporanea di Quito in Ecuador nel 2015, della Olbricht Foundation a Berlino nel 2014, della Whitechapel a Londra nel 2012, della Fundacion Banco Santander a Madrid nel 2011, solo per citare le più recenti. Il rapporto con i musei di tutto il mondo è rinsaldato dai prestiti: mi hanno permesso di contribuire, tra le altre, alla personale di Ragnar Kjartansson, in corso al Barbican Centre di Londra, a quella di Jason Rhoades alla Kunsthalle Bremen nel 2015, alle monografiche (2014) di Tobias Rehberger alla Schirn Kunsthalle di Francoforte, di Gabriel Orozco al Moderna Museet di Stoccolma, di Pawel Althamer al New Museum di New York e naturalmente ad *All*, la personale di Maurizio Cattelan al Guggenheim Museum di New York nel 2012. Siedo inoltre negli International Council del MoMA di New York e della Tate Gallery di Londra, nel Leadership Council del New Museum di New York, nell'Advisory committee for Modern and Contemporary Art del Philadelphia Museum of Art, del RAM di Shanghai e nel Board del Bard College di New York. **Praticamente la vostra attività, in una certa misura, sopperisce alle carenze di alcuni musei italiani che non riescono ad attuare iniziative per mancanza di finanziamenti...** Alcune Fondazioni, come la mia, sono nate quando gli unici musei dedicati al contemporaneo erano il Castello di Rivoli e il Pecci di Prato. Da

privati, quindi, abbiamo assunto necessariamente responsabilità e funzioni di interesse pubblico. In una crisi come quella che stiamo attraversando la collaborazione tra istituzioni, la capacità di fare rete e il dialogo tra pubblico e privato sono fattori essenziali ed è per questo che ho fortemente voluto la costituzione del Comitato Fondazioni Italiane Arte Contemporanea, nato nel 2014 per avviare il confronto con il MIBACT, formalizzato nel giugno 2015 da un protocollo d'intesa.

L'obiettivo principale è sempre quello di valorizzare i giovani talenti attraverso le residenze e i corsi? La formazione specialistica è oggi una delle vocazioni consolidate della Fondazione. Siamo giunti alla decima edizione dello Young Curators Recidency Programme che abbiamo festeggiato con *Building Bridges: Curatorial Education and Professional Paths*, un simposio di studi internazionali al quale hanno partecipato, tra gli altri, Beatrix Ruf, Tom Eccles, Pavel Pyš, Simon Sheikh, Francesco Manacorda, Joanna Warsza. Nel 2012 abbiamo avviato *Campo*, il corso per curatori italiani giunto quest'anno alla quinta edizione.

Suppongo che i programmi siano nati dal confronto con Francesco Bonami... L'idea della Residenza è nata nel 2007 dai ragionamenti fatti insieme a Francesco Bonami – oggi nostro Direttore onorario – condivisi con Teresa Gleadowe e Francesco Manacorda. *Campo* è invece l'esito della progettazione del nostro dipartimento curatoriale: richiama *Campo 95*, la mostra alle Corderie dell'Arsenale a Venezia che nel 1995 segna l'inizio della lunga e felice collaborazione tra Bonami e la Fondazione.

Come vengono scelti i partecipanti? I tre giovani curatori che prendono parte alla Residenza sono selezionati annualmente da una giuria a partire dalle segnalazioni che ci giungono dalle più prestigiose scuole curatoriali del mondo: il Bard College Center for Curatorial Studies e l'Independent Study Program del Whitney Museum di New York, il Goldsmith's College e il Royal College of Art di Londra, il Konstfack di Stoccolma, il Curatorial Training Programme del De Appel di Amsterdam, il Master in Curatorial Practice del CCA di San Francisco, l'Ecole du Magasin di Grenoble e il MAS in Curating di Zurigo. A *Campo* si accede attraverso un apposito bando: da circa cento *application* selezioniamo una classe di dieci studenti.

Da chi sono tenuti i corsi residenziali? La Residenza è seguita giorno per giorno da un curatore-tutor (negli anni hanno ricoperto questo ruolo Francesco Manacorda, Iliara Bonacossa, Stefano Collicelli Cagol, Gaia Tedone e Lorenzo Balbi), cui spetta l'organizzazione del 'viaggio' di quattro mesi in Italia – incontri con artisti, direttori dei musei, visite a mostre, spazi non profit, riviste – al termine del quale i tre giovani curatori realizzano in Fondazione la loro mostra finale, dedicata all'arte italiana delle giovani generazioni. I corsi sono tenuti dalla curatrice Irene Calderoni e dalle storiche dell'arte Giorgina Bertolino e Vittoria Martini. Metodologia della curatela, la disciplina che caratterizza il percorso di studi e segue la vita della Fondazione, è coadiuvata da tutto il nostro staff (ufficio stampa, registrar, marketing, dipartimento educativo, allestimento e conservazione). Invitiamo poi *guest* italiani e stranieri, rappresentanti di diverse generazioni curatoriali, a tenere lezioni che illustrino le loro posizioni teoriche e i loro progetti, istituzionali o indipendenti.

I corsisti della prima edizione di *Campo* (2012-2013) hanno concluso il loro percorso di studi con una mostra pensata sia per gli spazi fisici della Fondazione sia per il web. Cosa pensa della relazione tra curatela e tecnologie digitali? Sfruttando le logiche del web, la mostra *A Linking Park* – curata da *Campo 12* e composta da una serie di QR Code posizionati sulla facciata della Fondazione – ha aperto e proposto una riflessione sulla circolazione dei dati e sull'adattamento della pratica curatoriale alle

dinamiche culturali legate alla tecnologia. Invitiamo sempre i nostri studenti a immaginare nuovi formati espositivi, capaci di utilizzare anche le tecnologie digitali e virtuali. Il progetto collettivo di *Campo 15* mira a rintracciare *An alternative geography of curating*, con una riflessione sulle politiche culturali dei cosiddetti PIIGS, che coinvolge giovani curatori di Portogallo, Irlanda, Italia, Grecia e Spagna, attraverso un blog e poi al vivo. Sarà presentato in Fondazione nel week end di Artissima, il prossimo novembre.

Pensa che dalle nuove pratiche curatoriali potranno scaturire altri format espositivi originali rispetto a quelli piuttosto ardati degli anni passati e recenti? Il rapporto che manteniamo con i curatori che hanno partecipato allo Young Curators Recidency Programme, con i nostri alunni e in generale con i giovani curatori che incontro in giro per il mondo, mi portano a considerare la curatela come a una professione di ricerca e alla mostra come uno spazio in profonda trasformazione. Da una parte assistiamo a una tendenza storiografica, segnata dal dialogo tra le mostre attuali e la tradizione espositiva della modernità e delle neoavanguardie e, dall'altra, a proposte innovative come quelle del collettivo DIS che ha incluso, tra le sedi della IX Biennale di Berlino, un battello in navigazione sullo Sprea, offrendo una visione che unisce lo skyline urbano alla realtà virtuale, materia prima dell'installazione di Korakrit Arunanondchai e Alex Gvojic.

1. Uno dei punti di forza della Fondazione è la produzione di opere nuove: è il nostro modo per sostenere progetti e percorsi degli artisti e per partecipare alla crescita della cultura contemporanea. Penso, però, che anche le opere storiche possano essere trattate con un approccio propositivo. Vi invito a visitare *Passo dopo Passo* (fino al 16 ottobre 2016), a cura di Tenzing Barshee, Molly Everett e Dorota Michalska, i nostri ultimi curatori in Residenza, per scoprire come le opere di Carla Accardi, Luigi Ontani e Salvo possano dialogare con quelle dei giovani Nicolò Degiorgis, Elisa Caldana, Vanessa Alessi.

2. Mi piace rispondere citando *The Institute of Things to Come* (L'istituto delle cose a venire), un progetto ideato dal curatore Valerio Del Baglivo e dall'artista Ludovica Carbotta, che indaga l'apporto degli artisti visivi contemporanei nell'immaginare narrazioni e scenari plausibili futuri. Finanziato dalla Compagnia di San Paolo, attraverso il bando *Ora!*, sarà co-prodotto e ospitato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a partire dall'inizio del 2017. Ho molta fiducia nell'arte contemporanea e sono curiosa di intravedere il futuro attraverso gli occhi di artisti e curatori.

30 giugno 2016

5a puntata, continua

Claire Fontaine (collettivo), "Strike" (k. font. V.II) 2005-2007, scultura al neon che si spegne nel percepire il movimento, omaggio a Kafka e al suo romanzo "Das Schloss", nell'ambito della mostra "Indagini di un cane", opere dalla collezione FACE (Foundation of Arts for a Contemporary Europe), presso Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (courtesy Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino)



Pratiche Curatoriali Innovative

William Kentridge / Jannis Kounellis

a cura di **Luciano Marucci**

La libertà espressiva da sempre rivendicata dagli artisti – mai pienamente raggiunta soprattutto a causa delle tendenze polarizzanti e dei poteri forti del sistema dell'arte – specialmente dagli anni Ottanta è andata crescendo, se non altro dal lato linguistico, e oggi viene esercitata senza grandi condizionamenti esterni. Così l'attività creativa si è ampliata e ha stabilito sinergie con altre discipline, dall'architettura al teatro, dalla musica alla letteratura... Gli artisti non sono 'usati' soltanto per l'allestimento di eventi organizzati da altri, ma hanno assunto un ruolo critico, dal momento che spesso, grazie alle capacità inventive, vengono chiamati a curare importanti esposizioni. In tali occasioni, godendo di maggiore autonomia, sono incoraggiati a rappresentare visioni relazionali e più competitive. E riescono a dare ulteriore spazio all'immaginario mettendolo al servizio della collettività. Attraverso format originali affrontano temi culturali connessi anche alla realtà socio-politica, senza limiti geografici o temporali. Il che aumenta la loro visibilità nello scenario generale e conferisce un plus valore ai loro artefatti. Nel contempo ci sono operatori visuali che restano legati alla loro produzione dalla forte identità e preferiscono essere curatori delle proprie mostre monografiche. Non a caso ho voluto estendere questo dibattito sulle pratiche curatoriali innovative a una campionatura di artisti,

chiamati a esplicitare i personali punti di vista sull'argomento.

William Kentridge nel periodo in cui era occupato a Roma nell'attuazione di "Triumphs and Laments" e in altri lavori all'estero non aveva potuto rispondere, via email, alle mie domande. Successivamente l'ho ricontattato e mi ha inviato un file audio di cui riporto la traduzione. Nell'ottobre scorso, durante la Frieze Week di Londra, alla Whitechapel Gallery ho avuto il piacere di visitare la sua straordinaria esposizione "Thick Time" con sei lavori realizzati tra il 2003 e il 2016, incluse due immersive installazioni audio-visuali.

William Kentridge, "Notes Towards a Model Opera", 2014-2015 videoproiezione a 3 canali, colore, suono, durata 11' 14", installazione a Johannesburg, Londra, New York, Pechino 2015, riproposta in "Unlimited" di Art Basel 2016 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg)

Notes Towards a Model Opera è incentrata sulla storia intellettuale, politica e sociale della Cina moderna ed esplora le dinamiche di diffusione culturale e di metamorfosi della Rivoluzione culturale cinese. L'opera prende in esame i balletti didattici, sia come fenomeno culturale a sé stante sia come parte di una storia della danza che attraversa continenti e secoli. Kentridge sovrappone giocosamente le trasformazioni estetiche e ideologiche del balletto in tutto il mondo, compresa la nativa Johannesburg.





Luciano Marucci: Per le tue mostre personali preferisci non coinvolgere curatori esterni? Le tematiche stabilite dai curators limitano o stimolano l'immaginario?

William Kentridge: Credo che occorra separare le mostre che si fanno in gallerie commerciali da quelle nei musei. Nelle gallerie private non mi aspetto mai che ci sia un curatore, ma la cosa potrebbe essere interessante; di solito provvedo io alla scelta delle opere e al bilanciamento tra loro. Per un museo, dove i lavori esposti vengono presi dai nuovi o da quelli già esistenti, sono costantemente portato al dialogo e spero in un curatore che mostri ciò che non ho ancora previsto in termini di rapporto tra i diversi pezzi o di temi trasversali. Sono felice quando un curatore sceglie le opere e allestisce l'esposizione senza troppi input da parte mia, proprio nella speranza di vedere qualcosa di inedito. Altrimenti, se prendessi io ogni decisione e curassi io stesso ogni mostra, esse potrebbero risultare sempre uguali. Recentemente ho anche iniziato a lavorare con Sabin Threunissen, una scenografia che mi affianca in una produzione teatrale, che fa da intermediaria tra me e le istituzioni in cui il lavoro viene presentato. Non si tratta semplicemente di essere un *exhibition designer* come un architetto, giacché spesso c'è da negoziare con l'allestitore dell'istituzione stessa, ma di un caso di collaborazione con qualcuno che conosce bene la mia produzione e che ha modi di esporla come io non avrei osato fare, o che lo relaziona in maniera nuova e interessante. Il rapporto con un curatore è anche più complesso, perché l'esposizione riesce meglio se

William Kentridge, "Triumphs and Laments" 2016, fregio su un muraglione del Tevere a Roma, m 550 x h 10, due processioni-performance, 21 aprile 2016 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; ph Marcello Leotta).

Partiti da Ponte Mazzini e da Ponte Sisto, per incontrarsi al centro, i performer hanno eseguito un canto Mandinka degli schiavi africani, un'antica canzone dell'Italia meridionale e un grido dei guerrieri Zulu che mescolavano alle parole del poeta Rainer Maria Rilke. Nell'operazione Kentridge ha esplorato le tensioni che hanno dominato la storia della Città Eterna, celebrando le più grandi vittorie e sconfitte dai tempi mitologici ad oggi.

si sviluppa su due linee: sia che provenga da un interesse in atto dell'artista per qualche particolare tema, sia che favorisca l'azione del curatore. C'è uno stimolo, un obiettivo, un suggerimento; la dimostrazione che il curatore riesce a legare tutto a ciò che l'artista sta facendo, che produce qualcosa di diverso da quello a cui sarebbe arrivato se egli (o ella) fosse stato solo nel suo studio. Spesso penso che i temi espressi dai curatori, se non troppo didattici e specifici, possano essere obiettivi raggiungibili, ma devono sempre derivare da un dialogo particolare, da un rapporto duraturo tra curatore e artista. I contesti curatoriali sono più interessanti quando la relazione dura più di una mostra, più di un progetto, permettendo al curatore di conoscere l'artista e viceversa.

Ogni tua esposizione nasce da un particolare progetto? Ha una dichiarata identità?

Credo che a volte il lavoro riguardi ciò che accade nello studio durante un periodo, quello svolto, ad esempio, negli ultimi due anni. Per me è significativo vedere che si stabilisce un

collegamento tra i vari progetti. Spesso si determina una migrazione di immagini da un progetto all'altro, così, anche se sto lavorando a due progetti molto differenti, siano essi un'opera o una installazione a Istanbul, avranno immagini e sezioni in comune. Questo ha più probabilità di essere riscontrato in una mostra generica che contiene elementi di entrambi i lavori, fatti per luoghi diversi. Alcune esposizioni o lavori in esse presentati sono molto specifici, come è avvenuto in Cina, all'Ullens Center for Contemporary Art [di Pechino], dove sapevo di voler proporre una nuova *piece* in cui potevano relazionarsi Cina e Sud Africa. L'ho dovuta fare mentre in Cina c'era un'altra mostra di artisti dal Sud Africa ed è venuto fuori *Notes Towards a Model Opera*, che ha riguardato la rivoluzione culturale cinese: tematica da una parte completamente nuova per me, dall'altra continuazione di un'investigazione in atto sulle utopie e i loro fallimenti, che mi ha indotto a guardare ad essi in maniera diversa.

I curatori che non appartengono alla categoria dei critici d'arte possono promuovere eventi originali?

Sono sicuro che lo possono; dipende dal singolo curatore, dall'interesse, dall'occhio, dagli agganci immaginativi che essi riescono a fare mettendo insieme lavori differenti nella speranza che il pubblico, osservandoli, stabilisca connessioni non effettuate prima.

...I più impegnati possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici?

Non so bene cosa voglia significare "accelerare il processo evolutivo della cultura artistica". Penso che ci siano cose che accadono a margine del mondo dell'arte e il buon critico-curatore sia aperto ad esse e utilizzi la categoria dell'entusiasmo e della difesa del nuovo lavoro per portarlo dalla marginalità verso l'attenzione del pubblico che altrimenti non lo vedrebbe e, come è auspicabile, a quella di altri artisti che – come tu dici – ne possono venire stimolati. Non sono certo se ciò costituisca il processo evolutivo della cultura artistica, ma è più vicino a quello che penso potrebbe essere.

Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?

No, non la penso così. Credo che a volte possiamo avere l'innovazione tecnologica per sé stessa. Il mondo dell'arte cerca di mantenere il passo con le rivoluzioni digitali, ma stiamo ancora aspettando che una grande opera venga realizzata con l'uso della realtà virtuale. Vi è la possibilità che l'arte oggi venga fatta dai *games designers* e da altre persone le quali non avrebbero mai pensato a sé stessi come artisti, ma il loro lavoro potrebbe essere esposto nei musei al pari delle opere degli artisti.

Secondo te, gli artisti più sensibili, intuitivi e creativi, che attraverso le loro opere partecipano al divenire della realtà, possono prefigurare o addirittura progettare nuove prospettive per l'umanità presente e futura?

È una domanda molto difficile da rispondere. Non credo di avere un punto di vista su questo. Perché una nuova prospettiva per il futuro dell'umanità è un compito arduo. Il nostro lavoro è molto, molto più modesto ed ha a che fare con la comprensione del modo in cui interagiamo con il mondo, in cui costruiamo un significato nel mondo, come costruiamo il mondo che ci circonda. È qualcosa che gli artisti fanno e dimostrano, ma non vorrei dire che riescano a "prefigurare" il futuro dell'umanità.

(Spero che questo ti dia qualche indicazione e sarò certamente felice di aiutarti con le immagini.

Questo è William Kentridge nel suo studio a Johannesburg, alle 12.15 di sabato mattina 24 luglio 2016.)

(Trascrizione e traduzione dalla registrazione audio in inglese di *Ciro Coccozza e Kari Moum*)

[NdR] Testo riportato anche in "Juliet" art magazine online. Chi desiderasse leggerlo pure in inglese e ascoltare le risposte direttamente dal file audio trasmesso dall'artista può farlo attraverso il seguente link:

<http://julietartmagazine.com/it/williamkentridge>



William Kentridge, "Untitled (Bycycle Wheel II)" 2012, acciaio, legname, ottone, alluminio, parte di bicicletta e oggetti trovati, opera esposta nella personale "Thick Time", tuttora visitabile alla Whitechapel Gallery (courtesy l'Artista; Marian Goodman Gallery, New York/Parigi/Londra; Goodman Gallery Johannesburg/Cape Town; Galleria Lia Rumma, Napoli/Milano; ph L. Marucci)

Il 16 luglio 2016, prima dell'inaugurazione della mostra di Jannis Kounellis presso il Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, dove l'artista ha realizzato due installazioni, ho avuto con lui la conversazione che segue:

Luciano Marucci: Anche se in alcune collettive del passato ti sei confrontato con il paesaggio urbano, preferisci le committenze per i luoghi chiusi che hanno una loro connotazione come nel caso del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro dove ci troviamo?

Jannis Kounellis: Questo è uno spazio pubblico, non c'è stato alcun committente.

“Committenze” nel senso che l'Amministrazione Comunale e Ludovico Pratesi ti hanno invitato.

Mi hanno detto di intervenire all'interno di questo spazio, non all'esterno. Dovevo realizzare una presenza, non una scultura. Prima di tutto ho costruito un immaginario, poi è seguita la sua attuazione.

Ovviamente ti sei rapportato con l'architettura dell'ambiente...
L'architettura è un diapason, ti dà la misura di dove mettere i lavori, di come fare.

Queste due installazioni hanno legami con la tua storia personale?
Non con la mia persona; riguardano il linguaggio, che non è nato adesso... ma da condizioni di un certo tipo, legate alla cultura. Nelle ragioni iniziali del mio lavoro c'è stato un perché, un certo radicalismo che implicava anche l'Italia, dove ho avuto i miei amici generazionali.

Nel 1969 per l'ideazione della trasgressiva operazione dei cavalli era stato determinante disporre dell'ex garage di via Beccaria di Roma?

Era la prima volta che si esponeva nel garage, perché L'Attico fino ad allora era stato a Piazza di Spagna. Così ho pensato a un tipo di lavoro che desse all'artista una grande autonomia, fuori del mercato.

Quindi ti interessava lo spazio alternativo a quello convenzionale.
È stata l'occasione che mi ha permesso di manifestare la diversità, perché l'uscita dal quadro porta anche a una dialettica internazionale.

Nel tuo percorso è individuabile il momento in cui dall'opera bidimensionale sei approdato a quella installativa intimamente relazionata allo spazio dato?

Non lo so. Non capisco se c'è stato mai un momento di passaggio. Quando ho cominciato, usavo pezzi di cotone, su per giù come nel lavoro di questa Pescheria. Avevano le dimensioni della mia casa di allora e dentro scrivevo delle poesie ermetiche che poi cantavo. Sono nato così e non ho fatto mai qualcosa per una prospettiva. Ogni lavoro era diretto e rimane diretto.

Negli allestimenti delle personali eviti pure l'impiego degli architetti?

Io non capisco il ruolo dell'architetto dentro il lavoro dell'artista.

Di solito si esibisce lui...

Sono ammiratore di un certo tipo di architettura, però non penso che l'architetto debba occuparsi di come si mette un quadro.

Dagli organizzatori delle tue mostre accogli qualche suggerimento operativo?

No, no. Ho la mia autonomia intellettuale e la mia autonomia operativa.

Ora la tua produzione, in continua espansione fisica e concettuale, è limitata solo dal tempo di esecuzione, visto che il tempo viene a mancare...?

Mi riconosco una certa rapidità nel fare. Questo lavoro alla Pescheria è stato terminato in cinque giorni e sono stato sempre così rapido. Anche i quadri con le lettere degli anni Sessanta li

finivo in una mezz'ora. Mi è rimasta ancora la stessa velocità.

Di conseguenza non ami l'esasperata manualità.

Certe cose le faccio io di getto, per altre dico: “Prendi questo..., mettilo così...”. La manualità non vuol dire niente, è legata all'artigianato. Molte volte mi piace fare un quadro, ma non ho il culto della manualità.

L'obiettivo principale di oggi è quello di ottenere la massima concentrazione di significato in funzione del maggiore coinvolgimento emozionale dei fruitori?

Bisogna sempre tornare al teatro. Nel teatro cosa c'è? C'è il palcoscenico e ci sono le persone in platea. Ma il teatro si fa per sé stesso, per dire una cosa al di là del pubblico. Il pubblico ha una sua importanza capillare, però non esiste un 'reattivo' tra pubblico e artista. L'artista è l'artista, il pubblico è il pubblico.
Indubbiamente sei stato tra i primi a realizzare lavori site-specific anche di grandi dimensioni. Ricordo l'intervento per l'inaugurazione di “Halle Kalk”, l'enorme ex fabbrica di Colonia, espansione del Museum Ludwig. Quell'impresa aveva messo alla prova la capacità di gestire alla tua maniera lo spazio architettonico preesistente?

Una volta fatta la mostra dei cavalli, quella di Colonia è stata uno scherzo... È evidente che gestisco bene lo spazio pubblico. Anche per le opere con il carbone non ho mai sperato che qualcuno le comprasse per metterle nella camera da letto. No! Non era questa la mia idea. Sono rimasto legato a un discorso pubblico.

Li avevi dovuto affrontare particolari problemi per dare centralità all'immagine giacché lo spazio era molto dispersivo?

Questo non mi preoccupa. Riesco sempre a polarizzare lo spazio. È uno dei miei primi obiettivi. Io non divido lo spazio, lo polarizzo.
Pensi che i curatori di mostre più impegnati possano stimolare nuova creatività e influire sul processo evolutivo della cultura artistica?

Bisogna vedere dove si fanno le mostre, dove le cose nascono. Io sono internazionalista in ogni caso; non sono stato mai globalizzato perché voglio che l'altro rimanga con le sue differenze,



Opera di Jannis Kounellis “carbone”, che vidi nel 1968 nella sua abitazione romana e che riprodussi nel catalogo dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto “Al di là della pittura” (1969). Il 16 luglio 2016, in occasione della mostra al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, l'artista ha dichiarato: “Ho usato il carbone per la prima volta nel 1966-'67. Avevo immaginato un quintale di carbone in un luogo pubblico e mi sono sorpreso nel vedere che polarizzava lo spazio non in senso decorativo del termine. Non ho messo il carbone in senso biologico; nasce forse dai romanzi dell'Ottocento di Victor Hugo, e anche da *I mangiatori di patate* di Van Gogh, che riguarda lo sforzo delle persone. Mostra un tessuto vitale; un'iconografia laica e umana. Per l'ennesima volta accompagna un umanesimo. L'impiego del carbone mi ha liberato dalla rappresentazione del quadro e mi ha permesso di essere dappertutto dialettico”. (Im)

diventi un punto di attrazione, quindi mi spinga ad andare a trovarlo. Se è uguale a me, sto a casa mia.

Le mostre a tema possono aprire nuovi orizzonti immaginari?
“A tema” significa già che si parla di un’arte rappresentativa. Io presento, non rappresento!

Condividi la tendenza in espansione di affidare agli artisti la curatela delle collettive di una certa importanza?

Si va da un fallimento all’altro. L’artista è l’artista naturalmente. La prima mostra degli impressionisti si fece nello studio del fotografo Nadar. Non si ricorda che c’era un critico, ma la grande diversità rispetto ai Salon.

Insisto: gli artisti con il ruolo di curatori possono offrire scenari inediti, più apprezzabili di quelli ideati dai critici professionisti?

A me dispiace che il critico sia un professionista. Io, come artista curatore, potrei fare una mostra con tre-quattro persone, studiata al tavolo di una trattoria tra amici. Se è una cosa grande, come Documenta o la Biennale di Venezia, sarebbe diminutivo per un artista organizzare una mostra così. A mio avviso dovrebbe rimanere lontano dalle grandi collettive.

Se incaricassero te, accetteresti? Potrebbe essere l’occasione per estendere le tue motivazioni in senso interdisciplinare e affermare la funzione poetica, culturale e sociale che attribuisce all’arte visuale. Del resto non sarebbe la prima volta che opere di altri autori vengono inglobate in una tua mostra personale.
L’artista deve rimanere tale anche in questo; non può isolarsi nel suo castello; bisogna che entri nel dibattito attraverso il suo lavoro.

Jannis Kounellis, “12 cavalli”, gennaio 1969, Galleria L’Attico, Roma (courtesy Archivio L’Attico; ph Claudio Abate)

A proposito della tua partecipazione a grandi mostre, c’è una speciale consequenzialità tra l’installazione del 2014 presentata da Sprovieri in *Unlimited* dell’ultima Art Basel e quella del Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 2015? Nelle opere di questi due momenti si può intravedere lo sviluppo di una intensa visione drammatica della realtà esistenziale?

Come si sa, per la Biennale anche nel Padiglione Italia c’è un curatore e la responsabilità delle scelte è tutta sua. Con Vincenzo Trione non abbiamo avuto alcun dibattito. Mi ha solo comunicato che ero stato invitato.

Ma c’è una particolare affinità tra le due realizzazioni.

Certo che c’è. È il mio lavoro. Avevo esposto l’opera di *Unlimited* prima in Italia, poi a Londra nella Galleria di Sprovieri che l’ha portata a Basilea. Io non sono mai stato a una fiera.

La precaria situazione geopolitica con l’invasivo fenomeno migratorio, che coinvolge anche il tuo Paese di origine, si riflette in qualche modo nei tuoi lavori recenti?

Io, come tutti, leggo i giornali. È evidente che se un giorno affondano delle barche e muoiono mille persone, sarebbe terrificante non capire che qualcosa è accaduto. Non è possibile! Eppoi in Italia, che è un ponte per l’Africa, a quattro passi ci sono coinvolgimenti molto forti e si capisce anche il cambiamento della realtà. **Indirettamente tutto questo entra nell’opera.**

Certamente, se uno non è come Mondrian che fa certe cose indipendentemente da ciò che capita. Io, per la mia sensibilità e per la mia cultura umanistica, non posso chiudere gli occhi. Se c’è la guerra, sono coinvolto per forza.

Sia pure ripartendo dalla classicità, cerchi di provocare una riflessione sugli accadimenti del quotidiano?

Non capisco la definizione di “quotidiano”. Io, come tutti i pittori, ho il problema del linguaggio, di come si fa una cosa. I cambiamenti



linguistici ti mantengono un interlocutore dialettico. In Italia dobbiamo essere così, perché non ci sono strutture come in altri paesi. E questo non è tutto. Il Paese dà delle spinte, ma non c'è una classe borghese a cui puoi affidarti, né ci sono strutture espositive pubbliche di rilievo. Molti dei miei lavori sono fatti per piccole gallerie d'avanguardia che sono private. Ma c'è privato e privato. Un tipo di privato che, appunto, investe sulla lingua, sulla possibilità di rinnovare la forma, e un altro che si occupa solo di economia. Io, anche per un fatto generazionale, sono legato a quel privato che pensa in senso pubblico.

Ma dov'è la vera modernità del tuo lavoro?

Non so in cosa consista la modernità. Senza dubbio ho in me un'antichità certa, quella che si dice Rinascimento. Non la nascita, ma la ri-nascita. E noi siamo umanisti anche per questo motivo. Non possiamo abbandonare l'indicazione di estremo passato. **Secondo te gli artisti più sensibili, intuitivi e creativi, che attraverso le loro opere partecipano al divenire della realtà, possono prefigurare o addirittura progettare nuovi scenari per l'umanità presente e futura?**

Bisogna vedere che cosa vuole significare *Les Demoiselles d'Avignon* nel contesto culturale generale. Alla sua epoca il quadro è stato il tentativo di rivoluzionare la realtà, la prerogativa del fare arte in Occidente.

Vuoi dire che l'artista può essere inventivo in senso linguistico ma anche reale?

I quadri fanno parte della realtà, compresa la *Gioconda*. Masaccio fa un disegno rivoluzionario e ridisegna il protagonismo dell'uomo, quindi, per quelli che osservano, incide sulla realtà. Il futuro è questa visione.

Nell'evoluzione della prolifica attività creativa non tradisci mai la tua dichiarata intenzionalità pittorica?

Io sono un pittore come cultura e come disponibilità. Riesco a fare ciò che voglio nello spazio, a utilizzarlo come indicazione. Non lo spazio in maniera improvvisata, ma lo spazio come volontà, come possibilità di futuri quadri che hanno in loro le potenzialità di esprimere ciò che ho sempre voluto.

Ad Art Basel 2016, nello stand Luxembourg & Dayan Gallery di New York/Londra, ho assistito alla suggestiva performance con il violinista e la ballerina davanti al raffinato quadro *Da inventare sul posto* che avevi presentato a Documenta nel 1972.

Quel lavoro resta una delle tue anticipazioni più significative per l'integrazione dell'opera bidimensionale con la componente teatrale e sonora di cui oggi si fa molto uso?

Ho fatto quel quadro per la nascita di mio figlio. Sulla tela c'è un frammento della *Tarantella da Pulcinella* di Stravinskij. Il frammento è importante per me. Poteva essere di una statua classica, un occhio o un orecchio, però rimane con tutta la sua drammaticità. Non ha minimamente un aspetto retorico, ma può dare un'indicazione frammentaria. Io ho fatto molte cose sonore per una ragione semplicissima. Quando ero piccolo suonavo il violino, poi ho interrotto. Allora, se trovo l'occasione, metto questo strumento. Non sono riuscito a suonarlo, ma in me è rimasta l'eco del piacere di aver coltivato la musica.

Successivamente, infatti, c'è stata la tua esposizione con frammenti di calco in gesso, il corvo impagliato e il flautista...

Sì, era una mostra alla Salita di Liverani. C'era un Apollo frammentato su un tavolo e dietro la maschera stavo io. Il flautista, seduto, anche lì suonava un frammento, quella volta da Mozart, che durava tre minuti: il tempo in cui rimaneva accesa una piccola fiammella che avevo messo nell'opera.

Il senso della tragedia che spesso emerge da certe tue opere è alleggerito dalla valenza poetica e dalla speranza?

La tragedia non toglie la speranza; disegna una precisazione, dunque, un futuro. Questa è la vera tragedia. C'è l'idea dello spazio, non per come è scritta, ma per come abitualmente è

rappresentata.

Consideri la tua arte di impegno morale e civile?

Non lo so. Come dicevo, appartengo a una certa generazione. Devi ricordare l'impegno morale, civile, politico di quegli anni. Era nell'orizzonte e questo mi ha aiutato a capire l'Italia e a riportarla dentro di me.

Allora la metafora esalta la realtà...

La realtà è profonda. Ma cos'è la realtà? È un confine e all'interno c'è un senso. Questo senso si ritrova proprio nei tuoi viaggi dialettici. Non vai oltre. Rimani ancorato a quella realtà che ha disegnato la forma.

A giudicare dalle più prestigiose fiere di arte contemporanea si può dire che vi sia una crescente considerazione della tua opera in ambito internazionale. Oltre ai riconoscimenti, le mostre che ti chiedono comportano un ulteriore lavoro?

Tutti dicono che dovrei farne meno. No, non credo. Io lavoro, lavoro, e il lavoro ha i suoi tempi, i suoi sogni e, qualche volta, le sue prospettive. Ho sempre fatto molte mostre fuori. Non una, anche due al mese. Non capisco granché di mercato, in questo settore sono di una ignoranza pazzesca. Non ho mai partecipato alle operazioni mercantili. Sono fuori dalla mia sensibilità, anche da un mio sforzo per il futuro.

In fondo le diverse esposizioni consentono di addentrarti in nuovi territori, di appartenere alla storia e al presente...

Mi sono interessato sempre del presente, senza tradire minimamente i confini della mia lingua.

6a puntata, continua

Jannis Kounellis, installazione nel Loggiato dell'ex Pescheria di Pesaro (courtesy Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro; ph L. Marucci)



Pratiche Curatoriali Innovative

Alfredo Pirri / Salvatore Settis

a cura di **Luciano Marucci**

L'arte, da sempre territorio della creatività e dell'innovazione, dopo decenni di format espositivi prevalentemente convenzionali, attuati soprattutto per soddisfare esigenze mercantili, non poteva rimanere ancorata a vecchi schemi. Così negli ultimi tempi c'è stato un deciso orientamento verso mostre collettive commissionate a curatori non appartenenti alla categoria dei critici professionisti, più o meno legati alle istituzioni pubbliche, e agli artisti stessi. Ne sono derivati eventi spesso originali, non soltanto dal lato estetico, che hanno legittimato l'interdisciplinarietà entrando nel vivo delle problematiche culturali che connotano il contemporaneo. Da ciò l'ampliamento delle ricerche, delle conoscenze e dell'interazione.

L'indagine sulla diffusione delle pratiche curatoriali innovative, iniziata tempestivamente, vuole sviluppare un dibattito su questa tendenza attraverso le testimonianze di personalità rappresentative del sistema dell'arte e di altri ambiti del sapere. Nella puntata precedente sono stati pubblicati i punti di vista di William Kentridge e Jannis Kounellis, due creativi dalla marcata identità. Questa volta, oltre ad Alfredo Pirri – altro operatore visuale capace di supportare la sua attività con pensiero filosofico anche ideando particolari progetti per organismi pubblici – intervieni Salvatore Settis, studioso impegnato nella salvaguardia delle bellezze artistiche e ambientali dell'Italia e a far dialogare l'arte classica con quella attuale.

Alfredo Pirri, artista

Luciano Marucci: Nell'attuare le mostre personali preferisci relazionarti agli spazi espositivi con opere site-specific? Tieni conto anche dei possibili destinatari?

Alfredo Pirri: Il mittente primario di ogni mia opera e mostra sono io stesso. Sembra l'affermazione egocentrica e accentratrice di una persona che parla solo di sé e a sé, al contrario ha origine dalla convinzione che io, col mio corpo e il mio modo di vedere le cose, sono (o cerco d'essere) un laboratorio vivente di percezioni quanto più ampie possibili e spartite con molti. Ogni artista, immagino, desidera generare e mostrare fatti e opere finalizzate a creare uno spazio e una pratica che non si esaurisce con un singolo atto creativo, ma che produca qualcosa destinata a cancellare l'opposizione di artista e pubblico trasferendo l'abbinamento dentro uno spazio differente e voluto dall'artista. Non perché *tutto è arte*, oppure *tutti siamo artisti*, o ancora, perché *non c'è differenza fra arte e vita e comunque va annullata*, o, peggio, *per un'arte che cancelli la differenza fra creatore e destinatario*, ma proprio perché quello spazio non è abitabile si può frequentare solo momentaneamente, nessuno, neanche chi lo ha immaginato per primo, può dirsi padrone. Insomma, sentendomi un estraneo al pari degli altri di fronte alla mia opera, non penso mai al cosiddetto pubblico come al semplice destinatario finale di un processo, invece lo sento dentro di me fin dall'origine, come gente o popolo al quale appartenere e con cui guardare insieme il risultato di un lavoro (mio o di altri). Questa sensazione influenza anche la visione dello spazio fisico oltre che mentale, gli spazi espositivi, che sono luoghi singolari ogni volta differenti e autonomi, prendono forma

dentro un tempo comune dato dalla sintesi del mio, (singolare) e di quello della gente, (plurale).

Ogni evento artistico dovrebbe avere anche una funzione pedagogica?

Se prendessimo per buona la definizione del termine "pedagogia" riportata in *Wikipedia*, dovremmo immaginare l'artista come un accompagnatore che spinge e punge. Una guida che conduce la gente fino al bordo dell'opera e lì la lascia, sola al suo cospetto. In quel momento, quando si è soli con l'opera, quando ci si accorge

Alfredo Pirri, "Passi" 2013, installazione permanente, Specchio Safe mirror, dimensioni ambiente, progetto Biennale d'Arte Contemporanea D-0 ARK, Underground "Tito Bunker", Konjic (Sarajevo), Bosnia e Herzegovina (courtesy l'Artista e D-0 ARK, Underground)

L'installazione appartiene alla serie di opere intitolate "Passi" ed è stata realizzata per D-0 ARK (il più grande rifugio antiatomico esistente in Europa) con la partecipazione attiva del corpo della fanteria dell'esercito: un drappello ha infranto gli specchi che la compongono marciandovi sopra più volte. Attualmente l'impianto, ancora sotto controllo dell'esercito bosniaco, è sede della Biennale di Konjic, che attua la mostra in collaborazione col Ministero della Difesa.



che l'artista era accecato e che non conosceva prima la strada che porta all'opera, ma la inventava sul momento, ci si accorge pure del rischio che si è corso seguendolo. Il rischio è di cadere in un burrone dove nulla ha senso, un buco fatto di forme fluttuanti e all'apparenza logiche. In quel momento il dubbio che prende tutti è: buttarsi? Rimanerne fuori? A molti questo rischio piace, lo affrontano con determinazione e fiducia ma determinazione e fiducia non bastano, bisogna desiderare d'essere cambiati dall'opera. Desiderare di cambiare è il presupposto di ogni pedagogia, farsi accompagnare da chi, a sua volta, ha perso la strada prima di noi e quindi non ne riconosce il disegno geografico ma ha l'esperienza del procedere al buio.

Secondo te gli artisti più sensibili, intuitivi e creativi, che attraverso le loro opere partecipano al divenire della realtà, possono prefigurare o addirittura progettare nuovi scenari per l'umanità presente e futura?

Ogni artista dovrebbe educarsi istintivamente a divenire un corpo-laboratorio attivo nel campo di un pensare intuitivo e

Alfredo Pirri, "7.0" 2015, installazione permanente, cristallo, piume e paesaggio dentro varco finestra preesistente, dimensione ambiente (misura cristallo cm 255 x 240), Palazzo d'Avalos, Isola di Procida (courtesy l'Artista)
Il titolo dell'installazione, appositamente concepita per Palazzo d'Avalos (ex carcere) dell'Isola di Procida, si riferisce all'ora d'inizio della performance concentrata sullo sguardo, direzionato verso l'esterno, lievemente interrotto dal fruscio disordinato di piume semitrasparenti che disturbavano la vista dell'osservatore portandogli alla memoria lo stesso sguardo dei reclusi che un tempo attraversava quella finestra per dirigersi verso il mare e luoghi lontani solo immaginati.



logico allo stesso tempo. Questa prassi comporta l'esercizio di esporsi a tali tempeste percettive da abituarsi ad essere pronti a reagire anche allo stimolo più sottile e invisibile. La collettività dovrebbe essere educata a sua volta ad accogliere e interpretare queste reazioni anche quando appaiono irragionevoli, perché sia di natura logica (cioè ragionevole) che immotivata (cioè improvvisa). I nuovi scenari, come li chiami tu, che queste reazioni prefigurano, a volte si spingono verso un immaginario percepibile in maniera chiara e distinta che prefigura modi e mondi che poi si avverano davvero, a volte a distanza enorme di tempo, altre nello stesso attimo in cui si manifestano, quindi in tempo reale, attuale, istantaneo e fuori dalla nostra portata percettiva. La cosiddetta realtà, in tal senso, è innanzitutto una porzione infinitesimale di tempo, esattamente quello che creiamo collettivamente in un attimo comune, creato con un respirare all'unisono. La realtà, il tempo presente, sono il risultato di un andirivieni ritmico, un battito che non si ferma mai. Ascoltare questo ritmo, percuoterne la cadenza, è il lavoro dell'arte più che quello della religione o della filosofia o della politica.

Oggi l'artista è più disponibile ad accogliere le indicazioni dei curatori?

La mia generazione è quella del dialogo, dell'incontro e del cammino mano nella mano, fosse solo per darsi coraggio reciprocamente. Difficile per me ragionare in termini d'indicazioni da seguire come fossero segnali stradali. Allora... oggi? Non saprei, in questo stesso istante in cui sto scrivendo, sono al lavoro artisti di generazioni diverse, con atteggiamenti differenti, per "oggi" intendi forse gli artisti giovani o giovanissimi? Io non lo sono più per età, o forse bisognerebbe pensarla come Schifano che diceva da grande di essere il solo artista giovane... non so che dire.

Come vedi la curatela delle mostre affidate agli artisti? Rispetto ai critici d'arte di professione, che di solito operano con le istituzioni pubbliche, sono più portati ad attuare format inediti affrontando temi più inventivi e meno autoreferenziali?

Non mi piace la figura dell'artista-curatore perché normalmente unisce gli aspetti caratteristici dell'uno e dell'altro trasformandoli in una somma negativa. Il modo esclusivo di vedere le cose, tipico dell'artista, insieme a una forma disciplinata e coerente caratteristica del curatore. Un assemblaggio arbitrario che rischia d'assumere una dimensione autoritaria con cui si confonde un atteggiamento assoluto (com'è giusto sia quello dell'artista e del curatore-critico) con uno dispotico. Al contrario, ho sempre apprezzato il rapporto, come dicevo prima il dialogo, anche lo scontro se necessario, e penso che solo da questi atteggiamenti si possa generare una sintesi positiva. L'artista-curatore mi pare al contrario una monade che si auto-genera. Un io che si moltiplica realizzando dei simulacri il cui compito è di replicarsi in un infinito atemporale e autocelebrativo. Sono contrario alla figura del cerchio che si chiude, al suo centro, in funzione di comando si siede sempre un'autorità violenta, sanguinaria. I programmi messi in atto dall'arte saranno tanto più inediti e innovativi quanto più coinvolgenti, aperti e sensibili.

La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in spazi più o meno istituzionali oppure nel paesaggio naturale o urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?

Bisogna lasciarsi invadere dall'arte. Collaborare con altri che praticano discipline differenti, è una palestra di resistenza alla solitudine o un modo per confrontare solitudini differenti. Le opere rischiano sempre d'essere invasive per il solo fatto che si sceglie di farle esistere invece che non-esistere. Certo c'è il rischio di limitarsi a occupare spazi con volumi privi di

desiderio e necessità. Come sappiamo bene, c'è un'area culturale che combatte l'opera affidandosi alla pratica relazionale alla quale riconosce anche un ruolo politico e addirittura ecologico. Io sono per affrontare il rischio dell'immagine solida, talvolta creata in accordo con altri, e penso che rinunciandovi rischi di venire meno quella produzione simbolica e pubblica (quindi politica ed ecologica) che invece abbiamo il compito storico di rinnovare in continuazione. Senza questa consapevolezza è sempre in agguato il rischio che si affermino forme la cui origine è pescata a casaccio nei magazzini del pensiero moderno attraverso pratiche e ragionamenti tanto mitologici quanto inattuali.

Da artista-intellettuale, capace di promuovere dibattiti e di dare indirizzi a istituzioni e a gallerie private per l'attuazione di eventi di arte contemporanea assumendo, sia pure temporaneamente, la veste di operatore culturale, ti spogli della tua identità per privilegiare la cultura artistica in generale?

Non voglio influenzare nessuno, non ne sarei capace. Può essere che, a volte, la pratica artistica sia assunta a disciplina orientativa nei confronti della realtà. Mi piacerebbe che talvolta fosse così, non con costanza ma a stratonni, con un movimento ondivago come il mare che si allontana e avvicina e non sai mai se va avanti o indietro. Se sei dentro questo movimento come fai a scordarti della tua "identità"... sei lì a cercare di salvarti la pelle e magari provare a salvarne altre. Non è questo che fanno gli operatori?

I curatori con le esposizioni propositive possono stimolare nuova creatività e dinamizzare il processo evolutivo della cultura artistica?

Il curatore è una persona che si preoccupa, come tutti, di offrire una visione differente e coinvolgente allo stesso tempo e sa bene quanto sia difficile fare l'una e l'altra cosa insieme. I sistemi, le modalità espositive, i contesti assumono sempre più un valore di senso, aggiungono dei dati all'opera che poi si distaccherà da quei segni fisici conservandone la memoria. Il curatore custodisce questi legami preoccupandosi di renderne chiaro il sentimento, a volte di restituirlo laddove sembra scomparire. Per questo il dialogo o lo scontro sono importanti, perché fanno sì che la memoria di un gesto artistico non si fossilizzi in un'era geologica una volta per sempre. Questa è la differenza fra artista ed etnologo, curatore e scienziato. L'arte non produce fossili ma tensioni destinate a perdere (apparentemente) la forza, la natura (o il naturale) con la sua enormità di luce e buio, umido e secco, profondità e altissimo ci costringe alla memoria. Il curatore d'oggi dovrebbe riuscire a forzare i confini dell'arte fino a portare le sue opere alla stessa considerazione di un tirannosauro fossilizzato la cui forma solidificata, che ci arriva da un tempo inimmaginabile, ci commuove come fosse vivente, anzi restituendocelo vivo.

13 settembre 2016

Salvatore Settis, archeologo e storico dell'arte

Luciano Marucci: L'artista dovrebbe essere lasciato libero dalle interferenze dei critici e dei curatori di mostre, anche se nella realtà esterna non lo è quasi mai?

Salvatore Settis: Quasi tutte le (poche) mostre che ho curato o a cui ho collaborato sono di arte antica (così da ultimo *Serial/Portable Classic* nelle due sedi della Fondazione Prada, a Milano e Venezia). Ma anche per le mostre di arte contemporanea troverei utile parlare di dialogo (necessario) fra artisti, curatori e critici, piuttosto che di una solitaria libertà dell'artista che

(sia detto per inciso) non vi fu mai né nell'antichità classica né nel Rinascimento. Libertà non deve voler dire orgoglioso e infastidito isolamento, ma forza e convinzione nel dialogare. Rispetto al committente o al critico l'artista ha sempre un'arma in più, ed è la sua capacità argomentativa mediante le opere che crea. Se ne è consapevole, non avrà bisogno di imbavagliare i critici. Anche se ovviamente può provare, sperimentalmente, ad essere "curatore di sé stesso".

Oggi la committenza stimola o limita l'immaginario?

Mi par difficile rispondere con un sì o un no. Se dovessi azzardare una statistica, credo che gli acquirenti siano oggi molto più numerosi dei committenti. La figura del committente, che ho studiato in particolare per l'arte italiana fra Quattro e Cinquecento, è drammaticamente mutata da allora, per la crescente (e oggi dominante) presenza del mercato. Per molti artisti, il ruolo che un tempo fu del committente (del suo gusto, delle sue inclinazioni) è oggi esercitato dai galleristi, dai critici, dai mercanti. Vi sono tuttavia committenti (pubblici e privati) che non si accontentano di seguire le mode e le valutazioni di mercato, ma cercano il dialogo con gli artisti. Se io fossi un artista, è a questi che darei assoluta priorità.

Esistono curatori veramente indipendenti?

Ne so troppo poco per dare una valutazione complessiva. Indipendenti da chi? Certo non da chi commissiona e finanzia le mostre. Il punto è un altro, quanto i committenti di una mostra (pubblici o privati) siano disposti a dare libertà ai curatori. Per citare la mia ultima esperienza, con la Fondazione Prada ho sperimentato un dialogo assolutamente esemplare, una triangolazione (che non esito a definire perfetta) fra i curatori – con me hanno lavorato Anna Anguissola e Davide Gasparotto – l'architetto Rem Koolhaas e il suo team, il grafico Michael Rock, e la Fondazione stessa.

...Quelli che non appartengono alla categoria dei critici d'arte di professione, essendo meno assoggettati alle regole del

Una veduta dell'esposizione "Portable Classic", co-curata da Salvatore Settis e Davide Gasparotto per la Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 9 maggio-13 settembre 2015 (courtesy Fondazione Prada; ph Attilio Maranzano). La mostra indagava origini e funzioni delle riproduzioni in miniatura di sculture classiche.





Veduta della mostra "Serial Classic", co-curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola per l'inaugurazione della nuova sede della Fondazione Prada, Milano 9 maggio-24 agosto 2015 (courtesy Fondazione Prada; ph Attilio Maranzano). L'esposizione era dedicata alla scultura classica ed esplorava il rapporto ambivalente tra originalità e imitazione nella cultura romana e il suo insistere sulla diffusione di multipli come omaggi all'arte greca. Dal 28 agosto, per circa due settimane, è stata resa visibile la fase di disallestimento come evento pubblico.

sistema espositivo, possono attuare progetti più originali?

Credo che chi ha davvero idee originali saprà sempre convincere i propri interlocutori, se questi non sono accecati dall'ignoranza o inceppati dalla bassa politica. E fra i critici di professione c'è chi non scende a compromessi, e chi del compromesso fa la propria ragion d'essere professionale. Non è questione di gusti, ma di etica e di dignità.

Anche se i critici e i curatori non hanno la capacità di prevedere il futuro dell'arte, riescono in qualche modo ad anticiparlo?

Per l'arte, per la scienza, per l'economia, per la società il futuro non si indovina né si prevede, si fabbrica. Giorno dopo giorno. Le profezie (positive o negative) sono approssimazioni che concorrono a forgiare il futuro. Non "vince" chi indovina, ma chi, anche quando azzarda qualche previsione, semina stimoli che contribuiscono ad alimentare l'immaginazione e la creatività.

In Italia, con l'attuale crisi economica, il degrado generale e la carenza politica culturale, è possibile modernizzare le istituzioni museali?

Il ministro Franceschini ci ha provato, con il famoso concorso

per la direzione dei venti musei proclamati "i principali d'Italia". Di quell'idea era senz'altro positiva l'apertura a candidati non italiani; ma è ingenuo credere che basti cambiare il direttore o dargli uno stipendio migliore perché un museo cambi veramente. Occorrevano, e andavano fatte insieme, altre due mosse, e cioè una massiccia assunzione di nuove leve (data la troppo lunga mancanza di *turn-over*) e un sostanzioso incremento delle risorse economiche. Purtroppo ne siamo molto, ma molto lontani.

Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?

Certamente no. È possibile fare mostre piatte e tradizionali con materiali inediti e importantissimi, ed è possibile fare mostre sensazionali con materiali già molto noti. La mostra non è una vetrina, è un percorso narrativo e/o argomentativo, che dipende da chi la cura e da chi la allestisce, e dove ogni particolare, anche minimo, può fare un'enorme differenza.

La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?

Il dialogo con l'architetto-allestitore, con chi cura la grafica o le luci, è assolutamente indispensabile. Ma dev'essere un dialogo, non una resa. È importante che l'architetto sia coinvolto prestissimo nel progetto, e che intavoli con il curatore un percorso di mutua comprensione, come scavando un tunnel dalle due parti della montagna, ma con il progetto di incontrarsi. Anche con un architetto di fortissima personalità come Koolhaas, è possibile: e il risultato può essere molto interessante.

20 luglio 2016

Pratiche Curatoriali Innovative

Alessandro Mendini / Mario Cucinella / Francesco Garutti

a cura di **Luciano Marucci**

In passato gli architetti, incaricati di allestire collettive o grandi personali in sedi istituzionali, nell'esibire le capacità professionali spesso finivano per distrarre la percezione intima dell'oggetto creativo, mentre i critici si limitavano a redigere i testi teorici di presentazione. Con la diffusione delle opere site-specific e l'uso dei luoghi espositivi non convenzionali, gli operatori visuali acquistavano piena autonomia anche nel proporre le loro realizzazioni. Nel frattempo l'architettura si è integrata e democratizzata divenendo più flessibile. Entrati in scena i curatori indipendenti provenienti da altri ambiti, o gli stessi artisti con il pragmatico ruolo di critici, hanno introdotto insoliti format connotati da tematiche inattese, artefatti di vario genere e altri elementi multidisciplinari, conferendo un plusvalore anche ideologico a eventi trasformati addirittura in originale opera plurima. Il nuovo fenomeno, capace anche di attirare un maggior numero di visitatori, oltre due anni fa mi aveva stimolato ad aprire questo dibattito per approfondirne le motivazioni di fondo e dare un contributo allo sviluppo di formule alternative in funzione della rappresentazione e della comunicazione.

Dopo questo rapido e generalizzato excursus è bene evidenziare l'attuale attività di alcuni architetti i quali, con modalità alquanto diverse dalle precedenti, si dedicano alla curatela, prospettando composite

visioni soggettive. La scelta è caduta su tre personalità di differenti generazioni. Alessandro Mendini – precursore del “design pittorico” ascrivibile al postmodernismo – si distacca nettamente dalla tradizionale professione, per avventurarsi con estrema libertà in territori non dominati dal pensiero unico, fornendo suggestivi esempi di mostre contro culturali. Mario Cucinella, sebbene non si occupi direttamente della curatela di mostre, progetta anche costruzioni destinate alla moderna fruizione di opere storiche e contemporanee (esemplare il nuovo Centro “Arti e Scienze” Golinelli di Bologna che sarà inaugurato fra pochi mesi). Il giovane Francesco Garutti dimostra di voler esaltare il concept in relazione allo spazio fisico della location, dando visibilità pure a talenti sottostimati, specie con lavori inediti. Grazie all'acutezza delle sue ideazioni, proprio in questi giorni è stato chiamato a Montreal a dirigere il Dipartimento curatoriale del CCA (Canadian Centre for Architecture).

a destra: Alessandro e Francesco Mendini, una veduta della mostra “Histoire de voir” 2012, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parigi (courtesy Atelier Mendini, Milano; ph Olivier Ouadah)

sotto: Alessandro Mendini, “Quali cose siamo”, Triennale di Milano - Museo del Design, Milano 2010 (courtesy Atelier Mendini, Milano; ph Fabrizio Marchesi)





Alessandro Mendini, *architetto, designer, artista, scrittore*

Luciano Marucci: A parte la tua naturale vocazione disegnativa e la particolare formazione culturale e artistica, quanto hanno influito sull'allontanamento dalla classica professione di architetto la libera fantasia e la pittura che contamina la tua multiforme produzione?

Alessandro Mendini: In effetti sono un architetto che lavora in maniera anomala, rispetto alla prassi istituzionale. Il mio approccio all'architettura è sempre contaminato da molti effetti collaterali, compresi quelli artistici.

Suppongo che, specialmente all'inizio, la tua scelta rappresentasse una provocatoria diversità tutt'altro che condivisa nell'ambiente milanese, dove si imponeva il design classico e razionale, da cui derivavano minimali oggetti d'uso e opere geometriche a funzione estetica.

La visione estetica e poetica in me ha sempre avuto prevalenza, e all'inizio si è miscelata alle problematiche del contro-design e della contro-architettura, e io ho condiviso con quei gruppi molte istanze ed esperienze.

Fin da allora volevi opposti apertamente a quel rigoroso sistema vincolato a modernismo e funzionalismo?

Era un gioco pre-ecologico, che contrastava il consumismo industriale. Era anche un gioco fra il funzionalismo tedesco e l'umanesimo italiano.

Avevi già delle chiare regole personali?

Sistemi di regole e metodi sono subentrati nel momento in

cui all'impegno politico si è affiancata l'esigenza calligrafica del manierismo. Mi riferisco alla collaborazione con il gruppo Alchimia.

La radicata identità e la coerenza stilistica maturate negli anni, in parte rese flessibili dalla componente fantastica e dalla progettualità non lineare, possono condizionare lo sviluppo della ricerca?

I miei codici sono vari, e talvolta li applico isolati, oppure intrecciati fra loro. La componente fantastica viene sempre raffreddata da un comportamento cosciente.

Se non sbaglio, tendi a metabolizzare e rivitalizzare entità arcaiche e modalità linguistiche delle avanguardie storiche, dall'Espressionismo all'Astrattismo, dal Dadaismo al Futurismo, al Surrealismo. Nel tuo lavoro in progress, sempre aperto ad altro, con quali esperienze avanzate del contemporaneo ti senti in sintonia?

Il mio colloquio con la storia e con altri autori è continuo e mutevole. Sono pieno di fascinazioni che provengono da ogni parte, e sono pervaso da empatie. Certi atteggiamenti e ricerche sono ricorrenti, come quelle cui hai accennato nella domanda. Ma ci sono anche artisti contemporanei con i quali lavoro personalmente, e possono essere molto noti oppure sconosciuti. In sostanza, ho molto bisogno degli altri.

Il tuo lavoro sperimentale, pur citando il passato, vuole evitare schemi operativi consolidati, pensiero unico e classificazioni?

Faccio un lavoro eclettico, sfuggente, bello ma molto faticoso, nel senso che è sempre in fuga da quanto già acquisito. **Nel tuo caso, il metodo costruttivo, proprio del designer e dell'architetto, riesce a convivere con ironia irriverente, valenza surreale e incertezza utopica? Questa associazione eterogenea da cosa trae origine?**

Fuggo dalla retorica e dalle accademie. L'applicazione dell'ironia alle cose e a me stesso è un modo di difesa da questi grandi difetti.

I "mobili finti", al limite del kitsch, da quale concetto nascono?

Finzione, copia, falsità, souvenir sono sistemi che nascondono e talvolta fanno apparire la verità. L'estetica del Kitsch, con le sue regole, governa il fondamentale aspetto antropologico del progetto.

Che significato attribuisce al termine "romanzatura" da te usato?

Ogni oggetto vive in un romanzo, ed è un personaggio assieme agli altri oggetti e assieme alle persone che ne fruiscono. Una vita è cosciente quando è romanzabile e quando è una infinita sequenza di aneddoti. Il più grande *romanzatore* è evidentemente Marcel Proust.

Da designer-architetto-artista, che ha teorizzato il suo fare anche in riviste come "Casabella", "Modo" e "Domus", ritieni di aver raggiunto gli obiettivi prefissati?

Credo nelle utopie, cioè credo negli obiettivi che non si possono raggiungere.

Proseguiamo. A mio avviso, in questi ultimi anni il ruolo dell'architetto allestitore di esposizioni – spesso portato a esibire le competenze specifiche a danno della percezione delle opere – è stato ridimensionato dagli operatori visuali che hanno acquistato più autonomia attraverso installazioni o interventi negli spazi urbani. Nello stesso tempo si è diffuso l'impiego dei curatori non appartenenti alla categoria dei critici legati alle istituzioni, capaci di attuare nuovi format. Qual è il tuo punto di vista riguardo a tali orientamenti?

Fatico a rispondere a questa domanda. Il discorso è molto articolato, forse non è generalizzabile e va affrontato caso per caso.

In pratica gli architetti hanno 'insegnato' agli artisti come utilizzare gli spazi che accolgono le opere site-specific e, parallelamente, hanno assorbito idee dai creativi...

Sì, quello che dici è abbastanza giusto. Ma è stata molto importante la forzatura data agli artisti dagli architetti della grande stagione dei musei (Frank Gehry, James Stirling, Hans Hollein). È lì che si sono capite molte cose.

Le nuove tecnologie possono stimolare l'immaginario e favorire l'invenzione artistica?

Certo, le nuove tecnologie contengono assieme il diavolo e l'acqua santa.

Gli operatori visuali più sensibili e intuitivi, che partecipano responsabilmente al divenire della realtà, possono far intravedere plausibili scenari futuri?

Sono tanti gli operatori visuali sensibili al futuro. Ma oggi l'intuizione del futuro è una ricerca molto difficile.

Pensi che i curatori più propositivi possano incentivare la creatività dei singoli artisti e promuovere l'evoluzione della cultura in generale?

Il mestiere del curatore è bello, nuovo e difficile. Un curatore colto e sensibile può provocare delle situazioni molto interessanti e piene di novità.

Come valuti gli estrosi eventi ideati dagli artisti? Alludo,

per esempio, a quelli di Elmgreen & Dragset nel Padiglione Danimarca della Biennale d'Arte di Venezia del 2009, di Jeff Koons curatore nel 2010 di *Skin Fruit* al New Museum di New York; a *Shit and Die* di Maurizio Cattelan a Palazzo Cavour di Torino (2014-2015), a *Slip of the Tongue* di Danh Vo a Punta della Dogana (2015), a *To the Son of Man Who Ate the Scroll* di Gosha Macuga alla Fondazione Prada di Milano (2016).

Gli eventi di cui parli sono delle intense espressioni e anche dei nuovi messaggi e fenomeni di rappresentazione.

Cosa aggiungerei di tuo, anche in senso educativo, ai vari 'espedienti', più o meno efficaci, oggi messi in atto in questi format alternativi per coinvolgere, non soltanto visivamente, il pubblico?

Non so rispondere in astratto, dovrei esprimermi su casi concreti. Questi nuovi format, comunque, sono importanti. **Avresti piacere di curare una grande collettiva di rilievo internazionale per dare più visibilità alla tua idea di 'arte espansa'?**

Sì, certo. Curare una collettiva del genere sarebbe davvero bello.

20 gennaio 2017

Mario Cucinella, *architetto*

Luciano Marucci: Cosa le ha consentito di esprimere la committenza per la nuova sede del Centro "Arti e Scienze" Golinelli?

Mario Cucinella: Mi ha offerto l'opportunità di realizzare uno spazio dedicato alle mostre ma anche a luoghi d'incontro, quindi di esprimere la visione dell'Opificio che ha tante funzioni. Il Centro, concepito per riportare arte e scienza, comunica anche sé stesso.

Così ha potuto progettare uno spazio funzionale per aprirne altri...

È vero! Il padiglione non è solo un luogo per le mostre, ma rappresenta un'idea di futuro; ha un significato simbolico di qualcosa che sta crescendo all'interno di esso e la crescita è legata all'educazione, alla formazione nel campo delle arti e delle scienze.

Collaborerà anche all'allestimento della mostra IMPREVEDIBILE che vi si inaugurerà nel prossimo autunno?

Di certo Cristiana Perrella, Giovanni Carrada e io lavoreremo insieme, anche perché sarà la prima mostra nella nuova *location*.

In una delle mie interviste al geniale Bruno Munari (che non era architetto, anche se in un nostro incontro aveva indossato, con ironica eleganza, un papillon "come fanno i veri architetti"...) aveva tenuto a motivare che la "semplicità", molto difficile da raggiungere, non equivale a "elementarità". Dal progetto per Golinelli – caratterizzato da immaterialità ed essenzialità minimalista – si direbbe che anche lei condivide questo approdo culturale ed esperienziale che rimanda agli insegnamenti di Gropius nell'ambito del Bauhaus.

Ho conosciuto Bruno Munari da giovane. Come diceva anche lui, nella semplicità la linea di confine è molto pericolosa: si può scivolare nella banalità, oppure nella elementarità. Ma la semplicità ha una forza, una tensione importante. È facile da trovare, però bisogna essere cauti. Nel progetto Golinelli c'è l'idea che la forma semplice nasconde una sua complessità, sia narrativa che estetica. La parte esterna racconta un po' il principio della vita con una molecola che si spacca in due, poi

in quattro, ecc. C'è questa griglia che metaforicamente vuole evocare l'espansione della vita, perciò un'idea di futuro. C'è sì il minimalismo ma non in senso classico. Condivido i temi del Bauhaus, una storia di tanti anni fa che ritorna a dare un senso logico allo spazio e gli conferisce anche un valore simbolico. **La sua relazione al talk in Arte Fiera di Bologna sul Centro Golinelli – iniziata citando il concetto di Joseph Beuys sulle potenzialità creative degli individui che devono impegnarsi nel mutamento sociale, da lui ribadito attraverso l'opera “La rivoluzione siamo Noi” – lascia intuire che lei è interessato all'arte e a un'architettura progressista. Avrebbe fatto volentieri l'artista a tempo pieno, oppure preferisce l'attuale professione per partecipare, in forma meno privata, alle trasformazioni del mondo reale?**

Bah, preferisco fare l'architetto. Forse è più consono alle mie qualità. Il ruolo dell'architetto si divide tra il mondo delle arti e quello delle scienze. Il costruire è un'arte che, nello stesso tempo, implica conoscenze di natura scientifica. L'artista ha una forza liberatoria perché ha la capacità di esprimersi senza regole e senza intralci. Io faccio un mestiere un po' diverso: attraverso un pensiero artistico affronto il materiale, la trasformazione dell'idea. La scommessa dell'architettura è tutta lì: essere progressista per divenire un grande strumento di comunicazione. L'hanno capito molto bene, per esempio, i dittatori che la usano come strumento di convinzione. Si pensi a quello che ha fatto il Duce. L'architettura è potente nel rapporto con il mondo sociale. Mi piace il termine

“progressista” da lei usato perché considero l'architettura qualcosa che deve migliorare la vita delle persone; non che vuole affermare il potere, ma l'apertura del nostro tempo. In Francia l'architettura è ritenuta la prima forma di espressione della cultura. In questa definizione si nasconde l'insidia della cultura nel nostro Paese. Io cerco di utilizzare l'architettura come forma di espressione della cultura non solo artistica, ma letteraria, di natura più sociale, ecc. Mi piace il bello della parola “cultura”, quella che usava Pasolini.

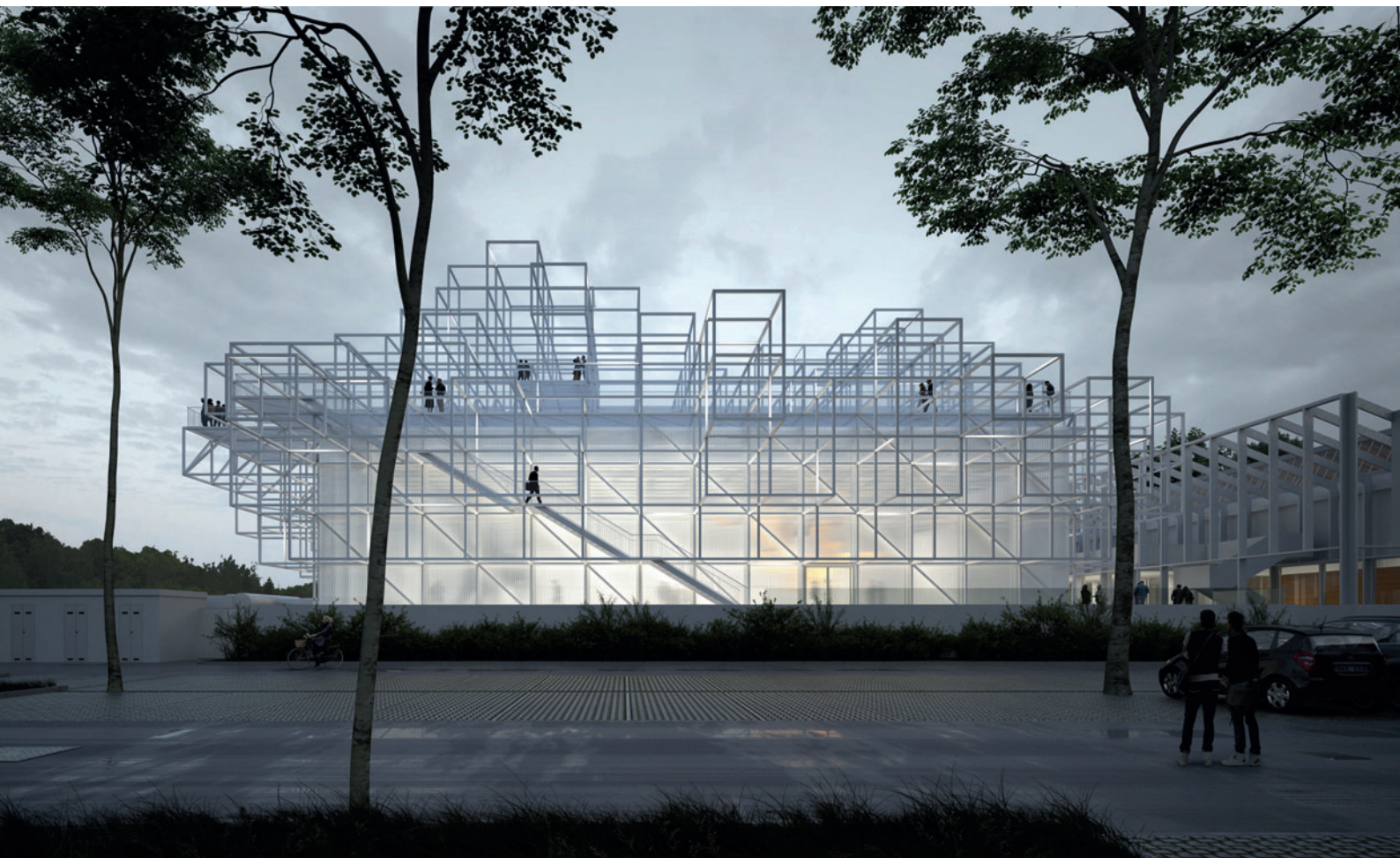
Quindi mantiene un certo rapporto con l'arte contemporanea.

Sì, con gli artisti che si esprimono in forme diverse, che io chiamo gli “estensori sensibili”. Penso, appunto, a Joseph Beuys che in Germania ha fondato anche il movimento dei Verdi. Ecco allora che la politica può nascere dalla sensibilità artistica. L'arte contemporanea riveste un ruolo forte per le conseguenze che può generare; non è solo fine a sé stessa; ci aiuta pure a superare l'alienazione quotidiana. È l'unico momento di vera libertà in una vita che non è sempre quella che avremmo voluto. Dovrebbe rinascere un legame stretto tra architettura e arte, perché entrambe siano espressione della società. Non a caso, nei paesi in cui si coltiva la creatività, esse si manifestano al meglio e c'è la più grande crescita del PIL.

Condivido appieno queste considerazioni.

Cos'altro potremmo fare? Con la logica basata solo sul profitto abbiamo prodotto il disastro sociale che ha creato le disuguaglianze; invece di crescere in una società più unita, ci troviamo sempre più divisi. Forse l'arte può generare

Mario Cucinella Architects, Centro “Arti e Scienze” Golinelli, Bologna, 2016-2017 (courtesy MC A, Bologna; immagine render Studio Engram)



fenomeni che possono aiutarci in questo senso.

Ha fatto altri progetti ibridando architettura e nuovi format espositivi più o meno multidisciplinari?

Attualmente a Milano stiamo lavorando al Museo di Arte Etrusca, voluto dalla Fondazione privata “Luigi Rogati”, che ha comportato la ristrutturazione dello storico Palazzo Bocconi e Rizzoli-Carraro. In esso il tema dell’arte antica, del V secolo avanti Cristo, vuole superare il ruolo di mera archiviazione e deposito, caratteristico di quasi tutti i musei archeologici, per stabilire un dialogo tra architettura contemporanea e storia millenaria, che ha una radice tutta italiana. Per me è fondamentale ritrovare certi legami. L’architettura – come l’arte contemporanea – non si deve chiudere in sé stessa, ma deve andare alla ricerca di questo dialogo.

In un certo senso si è espresso così anche il professor Settis, che ha il merito di battersi per la buona conservazione del patrimonio artistico e naturale del nostro Paese. Sulla questione ho pubblicato una sua testimonianza nel numero precedente di “Juliet”.

Settis è una persona molto in gamba. Ho parlato con lui della relazione tra l’arte antica e quella contemporanea e si è dimostrato entusiasta. Il problema è di riuscire a superare la barriera della mediocrità.

Andiamo oltre. In che misura il futuro può essere progettato?

Io dico sempre che il futuro arriva comunque... Resta a noi decidere se vogliamo subirlo o progettarlo. Mi piace molto l’idea del futuro come narrazione. Non lo vediamo, ma lo possiamo raccontare. Pensi a tutta la filmografia d’inizio XX secolo con Fritz Lang e altri personaggi che hanno provato a ipotizzare la conquista della luna, la città futura. Investigare il tempo che verrà è una normale aspirazione dell’uomo e mi

sembra importante farlo soprattutto in architettura, luogo in cui ci possiamo confrontare su come si costruiranno le città, come vivremo domani dal punto di vista ecologico, sociale, politico..., interagendo con i mondi che stanno intorno.

In sintesi, oggi qual è il vero senso dell’architettura, sia dal lato abitativo che culturale ed etico?

Mi riallaccio a ciò che ci siamo detti prima. Il senso dell’architettura è esprimere la cultura del tempo, i luoghi dell’abitare, le modalità con cui gli uomini decidono di costruire lo spazio dove vivere. Da noi abbiamo già costruito le città con la loro storia, nate non per fare architettura ma per realizzare luoghi sociali. Abbiamo un *inprinting* forte. Le piazze sono sorte perché c’era bisogno di un posto dove incontrarsi a parlare. Quindi abbiamo un grande senso dell’importanza dell’architettura, del luogo pubblico da abitare.

Pensa che nell’architettura integrata e flessibile il concetto di democrazia abbia raggiunto la massima applicazione?

L’architettura serve per rispondere soprattutto alle domande. Io ho la sensazione che in questo momento sia indispensabile l’ascolto di chi si esprime nei quartieri, per le strade, nei circoli. Dobbiamo comprendere i bisogni della gente e che qualcuno li risolva. L’architettura deve farlo rispondendo con la forma estetica, con la visione etica, in senso culturale.

Da architetto militante attento ai fenomeni sociali, ritiene che i tempi che corrono... oltrepassino il postmodernismo per approdare alla vera modernità?

Da un po’ di anni abbiamo lasciato alle spalle il postmoderno. Era un fenomeno di reazione a un momento in cui era nato un filone speculativo. Da noi il movimento non si è diffuso tanto come fenomeno artistico; ha sicuramente avuto altre sfumature. È sorto in opposizione a un periodo storico in cui si parlava solo di crescita, sviluppo, guadagno. Negli anni Ottanta-Novanta siamo entrati in un’era nuova con temi

sociali come le risorse naturali, le energie che di fatto affliggono l’uomo. Quindi si è passati dalla reazione all’azione forte.

Nel suo campo è sempre necessario ripartire dai valori del passato?

I valori del passato sono un patrimonio. Io non misento un nostalgico, però il passato in architettura ha significato un confronto con l’ambiente per migliaia di anni, quindi c’è stata una grande complicità tra chi progettava e costruiva e il contesto in cui si edificava. Il passato è un’utile lezione di empatia creativa. Oggi la modernità e la contemporaneità hanno spezzato il ponte con il passato. Pensavamo a un futuro pieno di tecnologie, poi abbiamo scoperto che il passato è una grande riserva di idee, come pure di capacità di relazionarsi a un periodo in cui non c’erano né l’energia né l’industria e il mondo era molto diverso. Guardare al futuro è anche un modo per ricostruire questo ponte. Il cammino per il futuro passa spesso attraverso le radici del passato e io sono molto attento a questo.

L’anacronismo non può rallentare il processo evolutivo verso il futuro?

Mario Cucinella Architects, 3M Italia Headquarters (nuova sede), Pioltello (MI), 2008-2010 (courtesy MC A, Bologna; ph Daniele Domenicali)



Il mondo è diventato così complesso e vario che ci sta un po' di tutto, però nell'architettura l'anacronismo è pericoloso: rischia di diventare una forma di sottocultura, di non pensiero. L'architettura è una cosa seria, impegnativa; ha bisogno di idee strutturali, per cui vedo l'anacronismo come nemico. **Attualmente da dove possono arrivare le committenze che permettono di essere più inventivi?**

Il settore pubblico è praticamente morto, non tanto per il problema delle risorse, quanto per mancanza di cultura. La battuta è sempre quella: un architetto fa un buon edificio se ha un buon committente. Oggi i committenti, se ci sono, non hanno alcuna visione perché non ritengono utile essere tali. Il pubblico apprezza il ruolo dell'interlocutore culturale e sul mercato si stanno affacciando dei soggetti diversi che considerano l'edilizia un investimento economico. Il mondo privato va immaginando, come negli Stati Uniti, di lavorare di più nella filantropia. Infatti le famiglie che hanno collezioni d'arte o il desiderio di esibire la loro ricchezza, cominciano a chiedere un'architettura colta.

Per fortuna anche le fondazioni operano in tal senso...

Sì, ma quelle bancarie sono in affanno, mentre il mondo privato piano piano si sta muovendo e occupa lo spazio vuoto lasciato dal pubblico. Però – mi creda – è facile nascondersi dietro la crisi. Il problema è che la risorsa più scarsa è proprio quella riservata alla cultura.

Comunque in Italia il debito pubblico e la crisi economica impediscono pure la modernizzazione dei musei e la realizzazione di progetti radicali per le nuove strutture espositive...

La crisi ovviamente non aiuta. Di fatto mancano le ricerche di base, soprattutto le idee e una vera visione. Un paese può anche non avere le risorse, ma progettare il futuro vuol dire intraprendere delle iniziative. Facciamo l'esempio della buona scuola: nessuno parla dei luoghi per l'arte e per l'architettura. La crisi economica frena, ma direi che il freno maggiore derivi dalla crisi del nostro tempo. Anche se non ci sono gli strumenti, ognuno può avere degli ideali...

Mi pare che all'estero ci siano più opportunità per lavorare in questa direzione...

In Europa certi paesi hanno investito nella cultura sia in termini di progresso, sia perché le città diventano più attrattive se si investe nell'arte, se si dà una mano agli architetti a realizzare le loro ideazioni. In Francia ci sono tanti strumenti, c'è molta attenzione verso gli artisti, i quali vengono supportati con residenze, commesse... e possono vivere in un mondo che li traghetta nel tempo. L'arte è l'unico strumento che aiuta a comprendere il tempo. Non ce ne sono tanti altri. Gli economisti sbagliano regolarmente le previsioni, eppure sono i più ascoltati. Sembra un paradosso. Gli altri paesi – Germania, Inghilterra, Francia, perfino la Spagna, nonostante i momenti difficili – hanno investito molte risorse in commesse milionarie. Negli Stati Uniti c'è un tessuto di persone facoltose che non solo fanno una bella vita, ma investono in luoghi, musei, biblioteche... dove promuovere la cultura per un beneficio collettivo. Da noi non riescono a capirlo.

Ora a quali altri grandi progetti si sta dedicando?

Siamo impegnati su più fronti. La torre dell'UnipolSai a Milano è un edificio molto innovativo in cui vogliamo raccontare la storia di come si possano costruire torri trasparenti. Inoltre stiamo facendo il nuovo polo chirurgico dell'Ospedale San Raffaele: una bella sfida perché deve essere una struttura del futuro.

9 febbraio 2017

Francesco Garutti, critico e curatore d'arte contemporanea e architettura

Luciano Marucci: Iniziamo dall'adolescenza... Quanto ha influito sulla tua prima formazione l'opera di tuo padre, docente e artista propositivo?

Francesco Garutti: Ricordo il suo studio come luogo di solo apparente disordine e caos produttivo. Gli odori degli acrilici. I Giardini della Biennale tra sole e ombra a luglio e i viaggi per musei in Germania a fine estate. L'infanzia e l'adolescenza come i momenti nei quali si è formata una certa attitudine all'osservazione, al modo dello sguardo.

A parte gli studi di architetto, per l'attività curatoriale hai messo a frutto le 'lezioni' acquisite sul campo?

L'architettura è stata la mia formazione curatoriale. La mostra come macchina complessa, il suo formato curatoriale come spazio fisico e teorico. L'opera e lo spazio come inscindibile binomio. Ho avuto la fortuna di poter lavorare, nel 2008, per Peter Zumthor al progetto *Steilneset Memorial*, in ricordo delle donne che nel Cinquecento vennero uccise sul rogo perché presunte streghe, a Vardo, in Norvegia. Il Memoriale e il padiglione di vetro nero lungo la costa sono frutto della collaborazione tra Zumthor e Louise Bourgeois. Considero quel lavoro da Zumthor come il mio primo passo verso la curatela. Una committenza che mescolava paesaggio, architettura, storia e sentimento del luogo. L'opera della Bourgeois – in quello specifico caso – era la sintesi di scenari e visioni, discipline e ricordi. Essere parte del team di lavoro di *Steilneset* è stato un'esperienza preziosa.

Sei favorevole alle contaminazioni linguistiche e alla dialettica tra le diverse discipline?

Ogni opera è contaminata e contaminante. Potrei sostenere che ogni oggetto del mondo sia una sintesi di contaminazioni, immagini, informazioni e storie. Gli oggetti politici di Bruno Latour per *Making Things Public* allo ZKM [Zentrum Kunst Medientechnologie, Karlsruhe] erano opere o prodotti da supermercato? Brandelli di storia economica o studi sull'ecologia? Nei primi lavori di Schütte da studente nella classe di pittura i Richter erano pezzi pittorici o campioni di materiali d'architettura? Il sentiero *Path* (2007) di Pawel Althamer a Münster, di cui nessuno conosceva il percorso o il punto di

"Pavilion Suite" 2016, a cura di THEVIEW Studio di Vittorio Dapelo e Francesco Garutti, Palazzo Durazzo, Genova, veduta di una installazione video (courtesy THEVIEW Studio, Genova; ph Gaia Cambiaggi)



arrivo tra città e campagna, era paesaggio o metafora dell'idea stessa di opera? Penso all'arte come strumento per esplorare e capire il mondo; all'opera come una sintesi di discipline e contenuti densamente concentrati in un gesto, una forma o un segno. Allo spettatore il compito di "dispiegare", "svolgere" e dipanare l'involuppo complesso di questa densità.

Cerchi di valorizzare soprattutto le opere site-specific e la produzione inedita?

Il rapporto con il luogo è un dato imprescindibile del problema curatoriale. Insieme all'artista il curatore costruisce uno spazio fisico e mentale nel quale accogliere lo spettatore. Produzione inedita? Sì, insieme a Vittorio Dapelo con il lavoro di THEVIEW Studio a Genova – dal 2014 in poi – non ci occupiamo soltanto della presentazione di opere e pezzi pensati per un luogo preciso e totalmente nuovi, ma ne curiamo la produzione. Con THEVIEW non lavoriamo solo alla costruzione della mostra, ma con ogni autore scelto seguiamo passo per passo la genesi del pezzo. Tra gli artigiani e lo studio in Liguria, tra le cave di Carrara e i forni di Albisola. Si tratta di una dichiarazione di intenti precisa: pensare alla pratica dell'artista come punto di partenza, invece di raccogliere pezzi da collezioni e in gallerie, di inanellare una mostra dopo l'altra.

Con i format trasgressivi, basati su tematiche inesplorate e motivazioni 'concettuali' che privilegiano gli addetti ai lavori, si trascura la normale percezione e l'aspetto educativo?

Le opere di qualità sono sempre educative anche quando non sono mediate, raccontate, spiegate.

È opportuno 'calcolare' il tempo di fruizione, per esempio, dei video e dei film?

Interessante che tu mi chieda dei "tempi" dei film proprio ora, dopo aver chiuso da non molto una grande mostra in cui essi erano quasi volutamente immaginati per far perdere il senso del tempo allo spettatore. Mi riferisco alla mostra *Pavilion Suite* (2016), in cui tra le stanze cinquecentesche di Palazzo Durazzo a Genova, insieme a Vittorio Dapelo e THEVIEW, ho allestito i film di Haris Epaminonda, Hans Christian Lotz-Peter Wächter, Daniel Gustav Cramer, Zayne Armstrong-Ian Law e Davide Stucchi. Cinque film dedicati alle storie di produzione di una serie di opere concepite per un piccolo padiglione di ferro e vetro sul mare a Sant'Ilario, in Liguria. Cinque sculture in un'architettura trasparente immaginate dagli artisti per essere mostrate al grande pubblico proprio attraverso il medium cinematografico. Come se la scultura divenisse film e il racconto, in parallelo e senza tempo, la sua storia.

Di solito quali presupposti intendi focalizzare attraverso i tuoi progetti curatoriali? In essi è individuabile una costante operativa o contenutistica fondamentale?

Difficile sintetizzare. Spesso mi interessa esplorare ciò che non si vede. Il segreto vuoto pensando a Georg Simmel. Tra l'apparente normalità e il dramma quotidiano. Raccontare lo spazio impercettibile che esiste tra la possibilità del racconto e il suo fallimento. Tengo molto alla mostra *Portikus Under Construction-Milano*, curata da Peep-Hole nel 2012, perché è la raccolta di centinaia di film girati sugli allestimenti al Portikus di Francoforte da Helke Bayrle. Film privati della costruzione di ogni mostra. Gli artisti che montano i pezzi, sbagliano, si pongono dubbi e domande. L'architettura che si trasforma. Elgreen & Dragset che martellano, Simon Starling che buca un muro. L'arte che cambia il museo. Un archivio fantastico che sono orgoglioso di aver presentato a Milano con Helke e Thomas Bayrle. Nel 2014 al CCA di Montreal ho

lavorato come *visiting curator* a un progetto sulla natura ambigua di certi oggetti. I famosi "ponti razzisti" di Long Island. Le infinite interpretazioni di una storia di tecnologia e politica, scienze sociali e urbanistica. Ho commissionato al regista iraniano Shahab Mihandoust un documentario girato tra *parkways* e spiagge di Long Island. Dopo qualche minuto i ponti di mattoni diventano protagonisti ossessionanti del film. Rivelano la loro natura nascosta.

Trovi vantaggioso lavorare con altri curators e con artisti?

Lo trovo decisivo! Senza "gli altri" – forse meglio "l'altro" in senso metaforico ed esteso – e il loro sguardo, non potremmo fare questo lavoro.

Qual è l'originalità della mostra con Jos de Gruyter & Harald Thys da te attuata di recente alla Triennale di Milano? Dov'è la sua vera Elegantia?

L'idea di una loro mostra a Milano era tra i programmi comuni da tempo. All'inizio immaginavamo un'architettura milanese anni '70. Le atmosfere di ghiaccio dei vetri e degli allumini della città tardo moderna. Poi Edoardo Bonaspetti ci ha invitato a immaginare una mostra per gli spazi di Triennale e così è nato il progetto di *ELEGANTIA*. L'idea di costruire uno spazio preciso, un luogo nel quale ambientare lo spazio mentale di Jos & Harald è rimasta centrale fin dalle prime mosse di questa avventura milanese. In tutti i loro progetti essi – penso, tra le tante, alla personale alla Kunsthalle di Basilea, alla mostra a Raven Row di Londra, al MoMA PS1 e al CAC di Vilnius con *White Suprematism* – lo spazio, il luogo, le sue storie e i suoi stereotipi sono motivi ispiratori per generare e immaginare un mondo parallelo psicologico e deforme. La mostra stessa è opera, un unico pezzo-ambiente da osservare e attraversare. *Luftspiegelung* è la parola tedesca usata spesso dagli artisti per raccontare il progetto per Triennale. Il miraggio di una mostra, un suo riflesso. Forse un sogno. Bianca e abbagliante, astratta e ordinata su principi geometrici, *ELEGANTIA* è una generica mostra sulle belle arti che dopo pochi attimi di esplorazione si rivela brutale e finta, immaginaria e psicologica. E la sua architettura, disegnata e costruita insieme agli artisti in rigoroso dialogo con lo spazio di Triennale, ha un ruolo centrale nel costruire il set dove questo sogno inquieto prende corpo. Mi interessava molto ri-declinare alcune serie di lavori recenti come i *White Elements* (2013-2016) o gli acquerelli di *Fine Arts* (2015) all'interno di questo miraggio. Sono molto orgoglioso di essere riuscito a riallestire tutti i disegni di *Les Enigmes de Saarlouis* (2010). Si tratta di una galleria di volti che osservano il visitatore in tutte e due le sale della mostra. Pupille dilatate, occhi sgranati; campionario pasoliniano e lombrosiano degli ipotetici abitanti di una piccola cittadina al confine tra Francia e Germania. Ancora una volta una tipologia di *display* apparentemente classica: una galleria di ritratti che dopo qualche attimo si rivela disturbante.

Il titolo della mostra è riferito solo a una caratteristica comune dei due artisti?

Il titolo ha a che fare con l'etimologia di *ELEGANTIA*: "scegliere bene" e mettersi in mostra. L'ossessione per il *display* e la presentazione contiene in questo caso ironicamente e tragicamente il suo fallimento.

In genere tendi a rappresentare le motivazioni culturali dando minore rilievo alla valenza propriamente politica?

Mi interessa molto la definizione latouriana di politica. La politica come un'atmosfera invisibile che ci circonda e che determina le forme del nostro quotidiano. Meccanismo spesso in apparenza non visibile che regola le nostre vite. Nel 2016 ho pubblicato per CCA Montreal un e-book dal titolo *Can Design*

be Devious? Un'esplorazione tra arte, filosofia della tecnica e studi urbani – scritta con i contributi di un curatore d'arte come Anthony Hudek e di un geografo come Matthew Ghandy – sulle conseguenze politiche inattese di certi oggetti, progetti di luoghi, strumenti tecnologici e così via.

Il curatore militante è un catalizzatore di nuovi orientamenti estetici?

Ma il curatore non è sempre militante?

Quelli provenienti da altri generi, con i loro eventi più o meno alternativi, fanno rimpiangere i critici di professione?

Per formazione sono sempre stato attento e molto interessato a chi vedesse le cose da un punto di vista differente. Quindi, per rispondere alla tua domanda, direi: no, mi interessano molto i curatori non specializzati, le mostre curate da Bruno Latour o gli allestimenti curatoriali d'arte di uno studio d'architettura come Kuehn Malvezzi. Con Mendini, durante una lunga intervista uscita su "Flash Art", un giorno ragionavamo proprio sulla possibilità di utilizzo degli strumenti impropri come una componente cruciale del processo creativo. René Daumal nel suo *Il Monte Analogo* (1952) ci invita a studiare i numeri come fossero zoologia o ad analizzare la linguistica attraverso la meccanica delle stelle.

I grandi spazi architettonici o urbani stimolano i creativi a realizzare opere installative di insolite dimensioni o multi-mediali? Al di là delle modalità performative e interattive,

ormai usuali nell'ambito artistico, approvi il gigantismo e la teatralità escogitati per attrarre il pubblico?

A proposito di gigantismo. Per THEVIEW Studio abbiamo immaginato una serie di mostre nelle nicchie vuote delle antiche mura della città di Genova. Insieme a Vittorio Dapelo ne abbiamo discusso con un artista come Peter Wächtler. L'idea di una serie di *desktop sculpture* in bronzo da allestire nelle minuscole cavità vuote della città. Forse un giorno il programma prenderà forma.

Le mostre collettive ideate dagli artisti possono aprire visioni inedite?

Certo! *Slip of the Tongue* – curata da Danh Vo a Punta della Dogana per Pinault nel 2015 – era una bellissima mostra. Danh è per eccellenza un artista che in modo astuto e sofisticato sceglie, ri-definisce, ri-posiziona e ricolloca. Gli artisti "sono" curatori, senza ombra di dubbio. I curatori – quelli bravi – sono un po' artisti, un po' traduttori. Figure capaci di raccontare e sintetizzare per il mondo la densità raccolta nelle opere.

2 marzo 2017

8a puntata, continua

Jos de Gruyter & Harald Thys, una veduta della mostra "ELEGANTIA", Triennale di Milano, 2017, a cura di Francesco Garruti (courtesy Triennale di Milano; ph © Gianluca Di Ioia)



Pratiche Curatoriali Innovative

Lorenzo Balbi / Fabio Cavallucci

a cura di **Luciano Marucci**

Dopo la pubblicazione di tre testimonianze di architetti, in questa puntata sulle “Pratiche Curatoriali Innovative” viene dato spazio a quelle di due direttori di istituzioni museali.

Lorenzo Balbi, Responsabile del settore Arte Moderna e Contemporanea dell'Istituzione Bologna Musei

Luciano Marucci: Cosa ha imparato lavorando presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino?

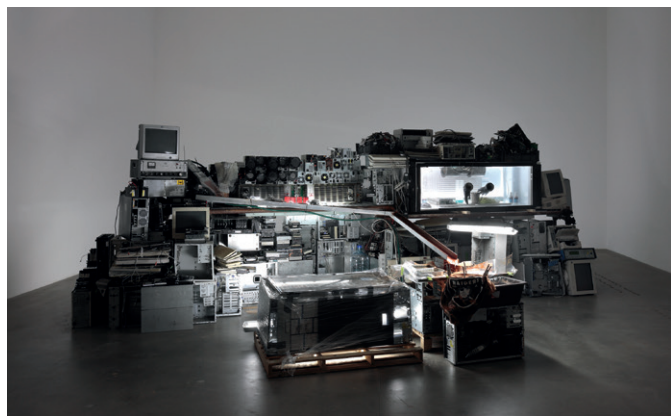
Lorenzo Balbi: In oltre dieci anni ho avuto l'opportunità di costruirmi un'identità professionale articolata su una pluralità di competenze all'interno del sistema dell'arte contemporanea e di crescere culturalmente. La possibilità di lavorare a fianco di professionisti che stimo, di seguire l'allestimento delle mostre dell'Istituzione in Italia e all'estero, di tenermi aggiornato attraverso *studio visit* continue, sono solo alcuni degli strumenti che mi hanno permesso di acquisire esperienze. La Fondazione è una vera e propria fucina di talenti, un incubatore di professionalità che si stanno distinguendo ad altissimi livelli, motivo in più per credere in nuove sfide.

Cosa può aver influito favorevolmente sulla sua recente nomina presso l'Istituzione bolognese?

Penso che il percorso svolto alla Fondazione sia stato determinante. Nel 2006 ho iniziato come mediatore culturale d'arte. In seguito mi sono occupato dell'allestimento per poi ricoprire il ruolo di *registrar*, un ruolo-chiave in un museo che oltre alle mostre temporanee gestisce una delle più importanti collezioni europee. Entrato a far parte del dipartimento curatoriale, ho avuto la fortuna di lavorare con Francesco Bonami e altri curatori di primo piano. Dal 2013 sono divenuto docente del corso per curatori *Campo* e coordinatore della Residenza per Giovani Curatori Stranieri. Immagino che la poliedricità del mio profilo, unita al *network* nazionale e internazionale che ho costruito in questi anni, sia stata la carta vincente per la nomina a Bologna.

Il MAMbo può disporre di risorse finanziarie sufficienti per sostenere mostre importanti e competitive, non soltanto in ambito nazionale, e per incrementare la collezione permanente?

Una veduta dell'allestimento della mostra “Thomas Teurlai. Europium” 2014, a cura di Lorenzo Balbi, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (courtesy Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; ph Maurizio Elia)



Nella selezione del concorso bolognese i candidati sono stati invitati a illustrare la loro “idea” di museo. Io sono partito dalla storia del MAMbo, dal suo patrimonio di opere e di competenze interne, dalle ottime mostre che ha proposto. L'attività svolta ha dimostrato che le risorse impiegate per sviluppare una programmazione coerente sono state sufficienti. Mi preme inserirmi nel solco di questa esperienza, confermando e rinforzando la posizione del Museo entro la mappa delle istituzioni di arte contemporanea italiane e internazionali, accrescendo, in maniera ponderata e sistematica, la collezione. Molteplici sono oggi le modalità di sostegno e di finanziamento di una istituzione pubblica e io ho la consapevolezza che parte del mio ruolo sarà quello di attrarre sponsor e attivare collaborazioni. **Da qualche tempo si avverte la necessità di far acquistare al Museo più visibilità. Sta già pensando al percorso da intraprendere?**

Prima di tutto vorrei ricordare che il mio incarico prevede il coordinamento di diverse realtà museali: oltre al MAMbo, Villa delle Rose (la prima sede della Galleria d'Arte Moderna di Bologna attiva dal 1925), il Museo e la Casa di Giorgio Morandi, il Museo per la Memoria di Ustica e la Residenza per Artisti Sandra Natali. Queste istituzioni costituiscono un unicum nel panorama museale italiano e, come avevo già constatato personalmente dall'esterno, sono già saldamente inserite nella mappa e nei percorsi dell'arte italiana ed europea. Il mio obiettivo è quello di rinsaldare questo posizionamento e di rilanciarlo, coinvolgendo nuovi pubblici, una platea ampia che sappia dialogare con addetti ai lavori, artisti e comunità locale. **Effettuerà le scelte programmatiche da solo? Pensa di stabilire sinergie con altre istituzioni museali?**

All'interno del Museo lavorano molte persone, alcune da tanto tempo. Intendo condividere le scelte con loro. In questi anni ho maturato sul campo una visione della curatela che ritengo innovativa: sono interessato a individuare linee e temi di interesse condivisi e trasversali, che possano costituire una piattaforma su cui strutturare una programmazione scientifica valida, capace di mettere in luce le potenzialità e il patrimonio di tutti i musei dell'Istituzione. Punto a valorizzare lo staff interno e a coinvolgere curatori esterni e professionisti di altri settori, per lavorare con artisti italiani e internazionali. Avendo avuto la possibilità di collaborare con svariati curatori, metterò a disposizione del Museo questo *network* internazionale. Le risorse, le competenze, le collezioni, la storia stessa dell'Istituzione saranno alla base del confronto che desidero alimentare, rappresenteranno cioè gli strumenti ideali attraverso i quali essa potrà misurarsi con l'esterno, istaurando un dialogo di ampio respiro.

Ha già pensato a quale sarà il suo primo progetto?

Ho diverse idee in mente e progetti ai quali non vedo l'ora di dedicarmi. Non intendo snaturare l'identità dell'Istituzione quanto invece di riaffermarla: il MAMbo è stato il museo in cui molti artisti (in particolare italiani) hanno avuto la loro prima personale in uno spazio pubblico. Credo che la giuria che mi ha selezionato, compiendo una scelta coraggiosa e puntando su un giovane, abbia dato una chiara indicazione: ha considerato la ricerca, l'expertise che ho maturato nell'ambito delle giovani generazioni artistiche, la mia predilezione per una progettazione e produzione innovativa di mostre e opere.

L'ambiente culturale bolognese, aperto all'arte contemporanea

internazionale ma anche attento alle istanze locali, ha il potere di condizionare le scelte o esse saranno totalmente indipendenti? Grazie ad alcuni progetti che ho seguito, ho avuto la possibilità di recarmi a Bologna almeno una volta l'anno negli ultimi 5-6 anni. Ho potuto constatare, anche confrontando il panorama artistico cittadino con quello di altre realtà italiane, che la scena creativa locale è una delle più significative ed effervescenti. La comunità artistica – e penso non solo a quella relativa alle arti visive ma alla musica, al design, al teatro, alla danza – è molto radicata, l'offerta pluralistica in continua attività. Questo è certamente merito delle istituzioni pubbliche e private (fiera, gallerie, collezionisti, festival e rassegne), ma anche – e soprattutto – della scena indipendente che dagli anni Sessanta funge da traino per l'intero sistema. Il mio obiettivo è di facilitare le connessioni e le possibili collaborazioni tra enti, persone e progettualità. Immagino Villa delle Rose come la sede perfetta per un centro attivo di produzione, di incontro, sostegno e sviluppo di questa comunità.

Occuparsi anche di altri Musei di Bologna è un bene o un male? Vedo questo impegno più come un'opportunità che come una limitazione: coordinare cinque musei vuol dire anche poter attingere a un più vasto serbatoio di idee, di progetti e di risorse. Far parte di una Istituzione di questo tipo significa poter attivare collaborazioni articolate. Dal punto di vista operativo è certamente un'impresa impegnativa ma ognuno dei musei che coordinerò ha un referente che si occupa da tempo della gestione e dell'organizzazione dell'ente. Il suo lavoro sarà imprescindibile per continuare a fare bene insieme.

È orientato a supportare gli eventi espositivi con speciali iniziative pedagogiche?

Ho sempre saputo che il Dipartimento educativo dell'Istituzione Bologna Musei è uno dei migliori a livello nazionale, una vera eccellenza. Credo che il lavoro del curatore debba essere funzionale a quello del Dipartimento educativo, che ha la sua specificità, basata su una filosofia e una competenza nella relazione con i bambini, i giovani, la scuola, le famiglie, la comunità locale. Il mio impegno sarà quello di coinvolgere i colleghi nel processo creativo delle mostre, nel contatto con gli artisti e con i curatori, ma di lasciar loro la completa libertà di ideare i programmi educativi più adatti per attrarre i diversi pubblici a cui ci rivolgiamo.

È interessato alla sperimentazione sui format espositivi? In generale, pensa che i nuovi format possano contribuire ad attrarre il grande pubblico?

La storia delle esposizioni degli ultimi anni ha dimostrato come il format/mostra sia ormai declinabile in infiniti modi. Sono certamente aperto ad approfondire questo tipo di sperimentazione e a formati innovativi e sfidanti per l'Istituzione e i suoi visitatori. I nuovi format possono accrescere l'attenzione di un pubblico differenziato, contribuendo a delineare quell'immagine di centro sperimentale che vogliamo dare al Museo. La contaminazione e gli incroci fra le arti è un mio interesse prioritario. Sono convinto che questo approccio possa essere funzionale anche a una rilettura della collezione permanente, ripensata in nuclei concettuali tematici, anche attraverso lo sguardo e l'interpretazione di artisti internazionali chiamati a misurarsi con le opere dei maestri dell'arte moderna e contemporanea italiana.

Come valuta le grandi collettive e le mostre mainstream già confezionate in arrivo da altri enti? Si deve necessariamente ricorrere alla spettacolarità per accrescere l'audience?

Ritengo che il ruolo di un museo pubblico, con uno staff collaudato, coeso e attivo da anni, sia anche quello di produrre contenuti. Non vedo quindi di buon occhio l'arrivo di mostre già confezionate o comunque realizzate da altri enti senza l'apporto scientifico dell'Istituzione Bologna Musei. Sono invece un convinto sostenitore delle collaborazioni tra musei (in un dialogo commisurato con



Benni Bosetto, "There's nothing to do anymore, let's have a siesta!" 2016, performance nell'ambito di Live Program DAMA, a cura di Lorenzo Balbi, Torino, 3-6 novembre 2016

il sistema delle istituzioni internazionali) per la realizzazione di progetti comuni in cui l'apporto scientifico sia fondato su una reale reciprocità. Considero questo un modo per aumentare il livello dei progetti espositivi, la loro portata e la loro visibilità abbattendo, in molti casi, i costi. Non penso che la "spettacolarità" sia il fattore unico che abbiamo a disposizione per accrescere l'audience: la mia esperienza di mediatore culturale mi ha insegnato che più dell'effetto "wow" e del nome dell'artista i visitatori guardano la profondità del messaggio, la novità della visione, la validità dell'opera.

Dà particolare importanza alla multidisciplinarietà e agli artisti che si relazionano con la sfera sociale? Ritene che gli artisti delle ultime generazioni dialoghino maggiormente con il mondo reale?

Nell'occuparmi di arte contemporanea mi appassiona il fatto che l'arte del nostro tempo è alla portata di tutti, perché tutti viviamo la contemporaneità. A mio modo di vedere non ci sono "esperti" di arte contemporanea; per avvicinarsi ad essa occorre semplicemente avere una mente aperta e la disponibilità a mettersi in discussione. Amo le opere di quegli artisti che con le loro visioni riescono a darci nuove letture sul mondo di oggi, avvicinandoci ad argomenti che non conosciamo o ignoriamo, e lo faccio in maniera maggiore quando usano linguaggi nuovi, non convenzionali. Quindi sì, ritengo che gli artisti delle nuove generazioni dialoghino maggiormente con il mondo in cui vivono e a cui si relazionano e proprio per questo mi interessano.

Uno degli annuali appuntamenti chiave di Bologna è ArteFiera. Pensa di attivare delle collaborazioni?

ArteFiera è la fiera di arte moderna e contemporanea più antica d'Italia e vanta un pubblico tra i più vasti delle fiere di settore. L'arrivo alla direzione di Angela Vettese ha portato un significativo rilancio dell'immagine della Fiera e un innalzamento del livello delle gallerie presenti, con sezioni dedicate alle nuove generazioni e agli artisti

emergenti. Sono sicuro che l'edizione 2018, la prima a cui la nuova direttrice avrà modo di lavorare per un intero anno, continuerà in questa direzione. Non sfruttare il momento di euforia cittadina e di partecipazione internazionale sarebbe un incredibile autogoal. Le sinergie tra BolognaFiere e Comune sono fondamentali in rapporto a quanto si sta facendo da alcuni anni con ART CITY, sull'esempio dei circuiti cittadini e delle collaborazioni di altre fiere internazionali come Art Basel, Frieze o, in Italia, Artissima e MiArt.

Qual è la migliore dote di un curatore?

Ritengo siano due: essere poliedrico e aggiornato. Poliedrico per proporre sempre il progetto migliore per il contesto in cui si è chiamati ad operare; aggiornato perché solo con l'informazione e lo studio costanti si può intervenire in modo appropriato, sensibile e acuto in un mondo così veloce, complesso e mutevole come quello dell'arte contemporanea.

27 aprile 2017

Fabio Cavallucci, critico d'arte e curatore, direttore artistico Centro Luigi Pecci di Prato

Luciano Marucci: La mostra *La fine del mondo* è stata un'anticipazione del percorso operativo del rinnovato Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato?

Fabio Cavallucci: Sì. Ha voluto mostrare che l'interesse del Centro è indirizzato a investigare i punti di contatto tra le varie arti e a riavvicinare l'arte alla società. In qualche modo è stata una mostra "popolare" che ha potuto fornire elementi di interesse agli addetti ai lavori, ma ha voluto avere un *appeal* anche per un pubblico non particolarmente addentro al sistema dell'arte contemporanea.

L'identità del "Centro" si può considerare definita, almeno fino allo scadere del tuo mandato?

Direi di sì, scadendo il mio mandato il prossimo dicembre.

Come si è distinta l'attività rispetto a quella di istituzioni analoghe?

Ovviamente non posso dire cosa farà il Centro Pecci dopo di me. La linea che ho impostato è abbastanza chiara: incontro tra le arti – come dicevo – perché ormai la nostra percezione è sinestetica, i nostri sensi sono stimolati dalle tecnologie contemporanee a operare insieme; avvicinamento dell'arte alla società, con temi e mezzi vicini alla gente, che possano interessare un largo numero di persone.

Il budget a disposizione è sufficiente per assicurare continuità e competitività?

No. Occorre incrementarlo: stimolare gli sponsor privati, aumentare le iniziative autofinanziate, convincere gli enti pubblici del valore sociale dell'Istituzione. Ma sulla carta tutto ciò, per quanto richieda uno sforzo titanico, parrebbe possibile.

Ci sono le altre condizioni per dare al progetto critico della prima mostra un conseguenziale seguito, sia dal lato estetico che etico-civile?

Il tema della fine del mondo è molto largo, perlomeno per come è stato trattato. Credo sia stato sufficientemente provocatorio e allo stesso tempo leggibile e chiaro. Non vedo una continuità imminente con il tema. Certo l'incontro tra le arti è cosa che mi interessa molto, e sulla quale continuerò a lavorare. Così come l'avvicinamento dell'arte alla società. La mostra in qualche modo ha aperto la strada alla possibilità di un'arte contemporanea che sia anche popolare, e su questo c'è moltissimo da sperimentare.

È stato ideato il prossimo approdo?

La seconda fase delle iniziative del Centro Pecci tocca il tema della performatività. In vari modi. Sia con la mostra *Dalla caverna alla luna* con opere della collezione, curata da Stefano Pezzato, nella quale è prevista la presenza di performance che per l'occasione vengono acquisite, entrano a far parte della raccolta. Sia con una mostra, la prima di questa ampiezza, del coreografo Jérôme Bel,

una sperimentazione sulle varie possibilità di rendere stabile una performance: il video, la performance ripetuta, la performance continuativa. Infine un *re-enactment*, quello della Biennale di Venezia del 1972, o meglio della sezione *Comportamento*. È la Biennale che vide artisti come Mario Merz e Luciano Fabro. E fu anche quella in cui Gino De Dominicis espose il ragazzo affetto dalla sindrome di Down con le polemiche conseguenti.

Indubbiamente l'organizzazione di mostre così complesse richiede una certa esperienza e il supporto di attivi collaboratori...

Sì. Soprattutto richiede visionarietà, apertura, volontà di innovazione anche nel modello tipico della mostra. Quando ne faccio una, mi chiedo sempre: come posso evitare di fare una mostra?

Per l'attuazione degli eventi pensi di avvalerti anche di curatori esterni?

Già nelle prime iniziative sono stati coinvolti curatori esterni. Antonia Alampi, ad esempio, cura la mostra di Jérôme Bel. È una bravissima giovane, che ha già una larga esperienza internazionale. Basti pensare che è stata per diversi anni presso un'istituzione che si chiama Beirut, al Cairo. Ora è co-direttrice di Savvy Contemporary a Berlino. Per quanto riguarda gli eventi di danza, musica, cinema ecc., abbiamo coinvolto altri tre valenti giovani – Giulia Poli, Luisa Santacesaria e Luca Barni – con i quali intendo continuare a collaborare.

Come può svilupparsi la collaborazione con advisor internazionali?

Intanto, con alcuni di essi che mi hanno aiutato a selezionare gli artisti per *La fine del mondo*, avremo altre occasioni. Morad Montazami, ad esempio, uno dei massimi conoscitori di arte contemporanea dei paesi islamici, è tra i *lecturers* nel nostro corso per collezionisti. Di solito questi contatti servono anche a stabilire delle relazioni che possono durare nel tempo. Chissà, magari si potrà pensare a mostre specifiche su alcune zone geografiche.

Thomas Hirschhorn, "Break-Through (One)" 2016, installazione (già realizzata presso la Galleria Artiaco di Napoli nell'aprile 2013), mostra "La fine del mondo", Centro di Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, a cura di Fabio Cavallucci (courtesy Centro Pecci; ph Luis Otero)



Al fine di far dialogare al meglio contenitore e contenuto è indispensabile il coinvolgimento di architetti?

Non necessariamente di architetti, però c'è bisogno sicuramente di qualcuno che abbia una forte e chiara visione dello spazio. Non siamo più nel tempo in cui allestire una mostra significava spostare dei quadri sulla superficie delle pareti. Ormai si lavora con installazioni complesse che spesso coinvolgono il visitatore. Dunque è necessaria una visione strutturale dello spazio.

A Prato c'è un'apertura verso le ultime esperienze dell'arte contemporanea per accogliere favorevolmente eventi propositivi come quello appena terminato?

Si dice che per la prima volta i pratesi si siano accorti del Centro Pecci. Molte delle 65.000 persone che si sono avvicinate a visitare la mostra *La fine del mondo* erano infatti di Prato. Nel territorio, in questa area metropolitana che va da Firenze a Pistoia, con appendici nel Chianti e nella Lucchesia, c'è di sicuro un vasto interesse per l'arte e la cultura. Siamo in un'area molto fertile. Lo dimostrano anche gli eventi precedenti la mostra, gli afflussi di centinaia di persone per le conferenze di personalità come Zygmunt Bauman, David Grossman, Luis Sepulveda.

I tuoi programmi tengono conto delle esigenze localistiche di associazioni culturali e di amministratori del territorio?

Credo che un'istituzione non possa essere veramente internazionale se non è anche fortemente radicata nel territorio. Oggi la prima scommessa per un museo non è portare l'artista internazionale importante, ma il pubblico al suo interno. E questo dovrebbe interessare gli amministratori del territorio. Quanto alle associazioni locali, ho sempre collaborato con loro. Naturalmente ciò non significa esporre banalmente gli artisti del luogo. Significa attivare delle sinergie complesse, che prevedano una crescita dell'ambiente. Insomma, il Centro deve essere anche una palestra.

La tua nomina triennale poteva essere riconfermata?

Lo sarebbe stata, ma il Consiglio di Amministrazione ha preferito una proroga di otto mesi, in vista di una nuova *call* internazionale. È una decisione sbagliata, che io ho accettato solo strategicamente, perché è chiaro che in otto mesi non si riesce a consolidare il successo della riapertura e a rilanciare accordi e collaborazioni per il futuro.

Passiamo agli aspetti di carattere generale. Oggi, per attrarre l'attenzione dei visitatori, si tende a dare più spazio alle esperienze artistiche eccentriche?

Non so cosa si intenda con "eccentriche". A me pare che in generale ci sia un vuoto di attenzione rispetto alle esigenze del pubblico. Io nella mostra *La fine del mondo* ho cercato di favorire l'attrazione del pubblico attraverso opere che coinvolgessero, opere da attraversare, da esperire. E il meccanismo ha funzionato.

Le esposizioni devono essere necessariamente scenografiche e spettacolari?

Ovviamente no. Ma direi che di mostre con opere concettuali poco intelligenti se ne sono viste troppe, e hanno ormai stancato. L'arte può agire sui sensi – e quindi arrivare al limite della spettacolarità – oppure sulla testa. Però in questo caso le proposte devono essere geniali, altrimenti è meglio leggere le curiosità di *Strano ma vero* della "Settimana Enigmistica".

La necessità di incrementare l'audience non condiziona le scelte che permettono di partecipare al dibattito internazionale con autorevolezza?

Il problema dell'*audience* non è solo italiano. Se si tolgono le grandi mecche dell'arte contemporanea – la Tate Modern, il Pompidou, il MoMA, il Guggenheim – i musei di arte contemporanea sono deserti. Provate ad andare al K21 di una grande città come Düsseldorf un martedì mattina: troverete il deserto. Provate ad andare al Museo di Stoccarda, a quello di Bucarest, o anche a quello enorme di Filadelfia: troverete



Vanessa Beecroft, "VB67.007.RK" 2010-2011, C-print with Diasec, 177,8 x 229,3 cm, dalla performance alla XIV Biennale Internazionale di Scultura "Postmonument" di Carrara, a cura di Fabio Cavallucci (©Vanessa Beecroft; courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli)

il deserto. Dunque, credo che ripensare le istituzioni e l'arte di oggi anche in relazione al pubblico non sia solo un fatto importante per l'esistenza dell'istituzione, ma una vera ricerca di avanguardia. E se la soluzione dovesse essere trovata in Italia, non ci vedrei nulla di male. **Secondo te i curatori indipendenti sono più liberi di praticare format arditi?**

La libertà è un fatto costituzionale, intrinseca all'individuo. Ci sono curatori indipendenti che hanno paura della loro ombra e fanno mostre supersicure, e ci possono essere direttori che aprono a ricerche innovative. Di solito, se il sistema selettivo funziona bene, le persone che si trovano nei posti più alti sono capaci delle operazioni più arrischiate. Insomma, è più facile che un'arditezza venga dal direttore del Guggenheim, che da un assistente curatore del Museo dell'Arsenale di Kiev.

I critici più impegnati possono contribuire a dinamizzare la ricerca e la sperimentazione?

Certo, potrebbero. Ma in giro vedo una grande standardizzazione.

Come vedi la delega curatoriale a figure diverse dal critico di professione, per esempio, agli artisti?

Direi che è un fatto positivo, ma non uscirei dall'ambito dei conoscitori dell'arte, perché c'è il rischio di avere sì format nuovi, ma totalmente senza senso. Bene, perciò, mostre curate da artisti, collezionisti, galleristi, ecc. Eviterei quelle curate da meccanici, scrittori, fisici nucleari, per intenderci.

L'interdisciplinarietà è ormai un percorso inevitabile?

Sì. Innanzitutto perché i primi a praticarla sono gli artisti. C'è comunque una ragione generale che rende l'interdisciplinarietà un fatto ormai irrinunciabile. La percezione del passato era basata sulla separazione dei sensi: la vista non ha a che fare con l'udito, il tatto non c'entra con il gusto... Quando si guardava un quadro, si stava in silenzio e non si ascoltava contemporaneamente musica. La tecnologia contemporanea tende a mettere insieme i nostri sensi, a spingere verso la sinestesia. Con uno smartphone, ad esempio, possiamo contemporaneamente parlare, ascoltare, vedere... Ecco allora che anche l'arte si deve adeguare a un mutato sistema percettivo, quello che le nuove tecnologie determinano nell'uomo dei nostri tempi. Quindi è naturale che le varie arti debbano dialogare. Cosa ne scaturirà non lo sappiamo, ma è importante proseguire in questa direzione di ricerca.

29 marzo 2017

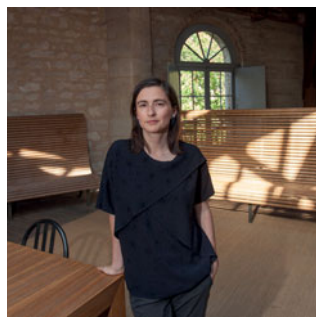
9a puntata, continua

Pratiche Curatoriali Innovative

María Inés Rodríguez /Axel Vervoordt

a cura di **Luciano Marucci**

Per questa decima uscita sulle “Pratiche Curatoriali Innovative” – indagine iniziata due anni fa per mettere in rilievo l’importanza dei format espositivi in continua evoluzione – sono state coinvolte due personalità di formazione alquanto diversa: la curatrice colombiana María Inés Rodríguez e il collezionista belga Axel Vervoordt. La prima, dal 2014 direttrice del Musée d’Art Contemporain (CAPC) di Bordeaux, è impegnata anche in collettive e grandi personali, a volte itineranti, in collegamento con organismi pubblici al di fuori della Francia. Il secondo, senza essere critico di professione, ha diretto gli eventi della Fondazione Palazzo Fortuny di Venezia per un decennio, attuando mostre molto originali, e termina il suo mandato con quella tuttora aperta.



María Inés Rodríguez (ph Patrick Durand_HD)

María Inés Rodríguez, critica d’arte e curatrice, direttrice artistica del CAPC di Bordeaux

LM: Il suo lavoro curatoriale ha un indirizzo prevalente?

MIR: Sono interessata ad artisti che osservano il mondo prendendo in considerazione aspetti storici, culturali e politici. Presto anche una particolare attenzione a un certo rapporto con gli spazi pubblici e l’architettura.

In questo senso ho sviluppato

parecchi progetti offrendo occasioni di discussione e di riflessione tra artisti, urbanisti, architetti e designer.

Provvede agli allestimenti delle esposizioni sempre in collaborazione con gli artisti e con gli architetti? Per me lo spazio è sempre stato essenziale: una mostra non consiste nel raccogliere un certo numero di opere e di metterle in un ambiente qualunque. Lo spazio fisico può certamente annullare un’opera nonostante sia valida. In questo senso lavoro sempre direttamente sia con gli artisti, sia con gli architetti per determinare la maniera in cui occuperemo lo spazio e come lavoreremo con esso. E non mi riferisco solamente a mostre imponenti come *Le Plan flexible* di Leonor Antunes nella *Nef* del CAPC, nella quale l’artista ha considerato l’architettura e anche la storia del luogo; penso pure alle esposizioni in cui è necessario definire come da un gesto architettonico si possa ottenere un vero dialogo tra opere e spazio che le accoglie. Anni fa ho lavorato su differenti progetti con Pablo León de la Barra, curatore ma anche architetto. La nostra prima collaborazione, che risale al 2000, consisteva nel passargli la progettazione di uno spazio destinato a mostrare riviste per adolescenti, nell’ambito di una mostra dedicata al corpo come linguaggio. È stato un momento molto interessante e l’inizio di una lunga riflessione che aveva per soggetto lo spazio. Da allora ho lavorato regolarmente con artisti-architetti come Andreas Angelidakis, Terence Gower o Benedeta Monteverde.

I suoi programmi tendono a dare al CAPC un’identità internazionale intensificando i rapporti con le istituzioni straniere?

È una delle priorità del CAPC che permette di creare una rete per condividere i nostri progetti, le nostre conoscenze e per avere la visione più ampia della creatività contemporanea. La co-produzione di mostre o meglio la realizzazione di programmi a lungo termine favorisce la visibilità degli artisti, del loro lavoro e contribuisce a sviluppare uno scambio molto vantaggioso tra le *équipes* delle istituzioni. Non si tratta solo di istituzioni, ma di residenze di artisti e di curatori che ci permettono di esplorare campi diversi e di espandere lo spazio di produzione alle scuole d’arte e ad altri interlocutori.

L’esportazione di una selezione di opere della vostra collezione permanente e l’attuazione delle mostre in collegamento con altri musei vanno in questa direzione? Stringere legami con altri attori al di là dei nostri confini, mobilitare e valorizzare la collezione CAPC è al centro del nostro progetto e della nostra missione in quanto museo. Dal 2016 una mostra con una selezione di opere della collezione viaggia in Messico, nei musei MARCO di Monterrey e Amparo di Puebla. Un’esperienza importante per tutti noi e per il nostro pubblico.

Con l’attività di curatrice indipendente, svolta in precedenza in altri Paesi, aveva più libertà operativa? In genere, quando si è al servizio di una istituzione, sono maggiori i condizionamenti o i vantaggi? Sono ruoli diversi. Un museo ha sempre una missione specifica e un progetto da sviluppare con una *équipe*. Di conseguenza dirigere un’istituzione di questo tipo implica altre sfide e soprattutto pensare a un progetto globale, a lungo termine, che coinvolga molti attori: artisti, un team, dei partner, dei politici, senza dimenticare che bisogna gestire, allo stesso tempo, i bilanci e tutto ciò che riguarda l’amministrazione. In qualche modo si tratta di due mondi distinti, di due tipi di responsabilità. Il livello di impegno è lo stesso e, spero, anche le convinzioni. In qualità di curatore indipendente ci sono altri fattori che hanno una grande complessità, perché bisogna adattarsi a diversi modi di lavorare, a seconda dei luoghi in cui si è invitati, ma mantenendo una visione globale e internazionale per sviluppare un’attività

Veduta dell’esposizione retrospettiva (2015) di Alejandro Jodorowsky (scrittore, drammaturgo, fumettista, regista e compositore) al CAPC musée d’art contemporain di Bordeaux, a cura di María Inés Rodríguez, nello spazio trasformato dall’architetto greco Andreas Angelidakis (courtesy l’Artista e CAPC; ph Arthur Péquin)





sopra: Leonor Antunes "Discrepancies with Anni" 2015, veduta della mostra personale "The Pioble Plane", a cura di María Inés Rodríguez, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux (courtesy l'Artista e CAPC; ph Nick Ash)

a destra: Rosa Barba "De la Source au Poème" 2016, veduta dell'esposizione, a cura di María Inés Rodríguez, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux (courtesy l'Artista e CAPC; ph Arthur Péquin)

coerente, difendere le proprie idee e il lavoro degli artisti.

Le esperienze da lei acquisite altrove favoriscono le sinergie?

Aver avuto la possibilità di lavorare in vari paesi e con altre istituzioni è stato gratificante a tutti i livelli. In primo luogo ciò offre la possibilità di acquisire una visione del mondo molto più ampia e la conoscenza di diversi metodi di lavoro.

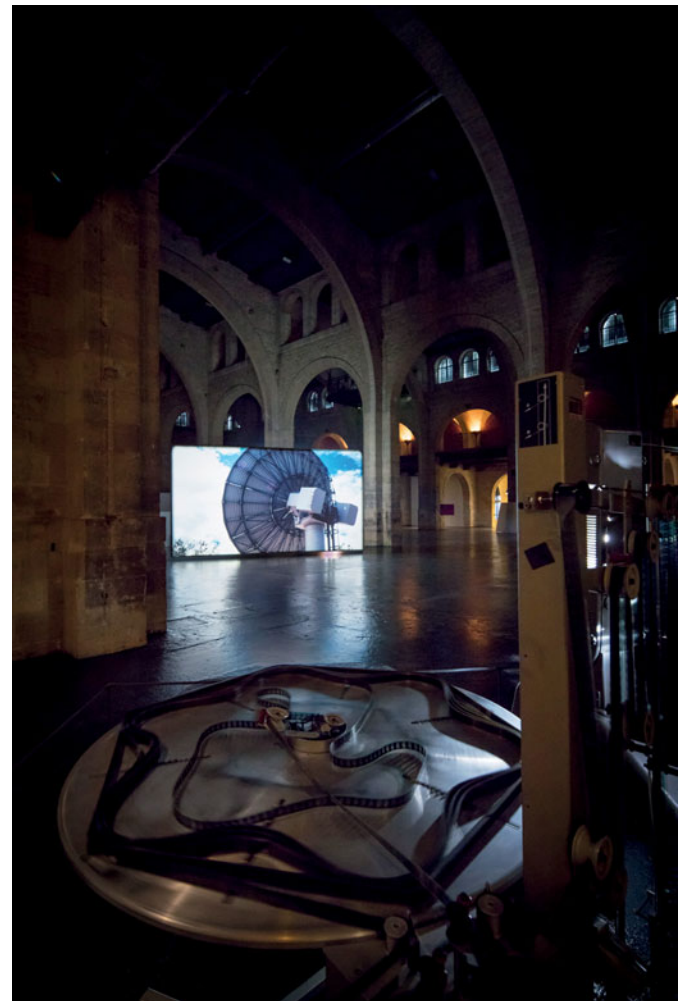
Spesso conferisce pure una valenza sociale all'attività espositiva e perfino a quella editoriale? La sua domanda mi ricorda un testo dello scrittore sudafricano John Maxwell Coetzee, che ho letto alcuni anni fa, nel quale egli giustamente faceva riferimento alla responsabilità che abbiamo di impegnarci con la storia del luogo in cui viviamo. Credo che tutto ciò che facciamo abbia una risonanza politica; siamo parte di una società e la nostra voce deve essere ascoltata. Le sfide attuali sono enormi e non possiamo lasciar passare la storia che bussa alla nostra porta senza agire. Dobbiamo essere decisamente curatori emancipati.

Ha la volontà e la possibilità di estendere le mostre in spazi alternativi e all'esterno? È molto importante costruire ponti dal museo, sia verso l'esterno e l'interno, che tra differenti spazi, con altre istituzioni equivalenti e vicine nel loro percorso o con spazi indipendenti. Ognuno apporta un tipo di conoscenza differente e gratificante. In questo momento, per esempio, sono interessata a collegare il lavoro del CAPC con le scuole, non solo d'arte, poiché in un museo intervengono molte professionalità che fanno parte del cosmo.

Ritiene che i format espositivi innovativi possano influire sull'evoluzione culturale generale e stimolare la creatività degli operatori visuali? Harald Szeemann diceva che la mostra è un campo, estetico e politico, attivo; un mezzo di espressione personale che offre una libertà raramente raggiungibile con altri spazi mediatici. Dà la possibilità di creare un "clima", un'atmosfera o uno spazio mentale in cui possono essere sperimentate nuove relazioni e analogie tra le opere. Una mostra può rivelare sé stessa attraverso diversi format e portare a un processo aperto di negoziazione e di sperimentazione; nuovi punti di vista e altri modi di affrontare l'arte che coinvolgono artisti e visitatori; è un luogo per la resistenza, la critica e la creatività di cui la nostra società ha bisogno. Questa certezza è stata al centro del mio lavoro nel corso degli ultimi anni, quando ho collaborato con artisti come Leonor Antunes, Rosa Barba, Alejandro Jodorowsky e Teresa Margolles e i già citati Angelidakis, Gower e León de la Barra.

Si dedica volentieri anche alla curatela di mostre monografiche? Prediligo soprattutto lavorare con artisti intorno a idee che possono essere tradotte in mostre collettive o individuali. Tuttavia al CAPC lo spazio emblematico e monumentale della Nef dà l'opportunità di commissionare opere site-specific di grandi dimensioni, che permettono agli artisti di realizzare progetti difficili da immaginare in altri ambienti. Questa situazione mi consente di stabilire con gli artisti un dialogo che porti a concepire un progetto attuabile solo in tale spazio.

Perché Beatriz González, della quale sta organizzando la



retrospettiva che si terrà in più sedi europee, può essere considerata una maestra per i giovani artisti? Beatriz González è una delle più importanti artiste del nostro tempo in America Latina e all'estero. Il suo lavoro è stato mostrato raramente in Europa e, in occasione dell'anno Francia-Colombia 2017, abbiamo deciso di invitare il Centro Nacional de Arte Museo Reina Sofía di Madrid e KW Institute for Contemporary Art di Berlino ad aderire al CAPC nell'assumere la sfida di organizzare una sua prima retrospettiva. La González non ha mai insegnato in una università, ma il suo ruolo di intermediaria è stato essenziale per molte generazioni di artisti e pensatori. Ha sempre lavorato partendo dal museo, trasformandolo, attraverso la sua presenza, in una piattaforma di conoscenza.

L'esposizione al CAPC, che si aprirà il 23 novembre, cosa focalizzerà? Esibiremo il suo lavoro in modo tematico piuttosto che cronologico. Metteremo in primo piano, in particolare, i materiali del suo archivio che sono importanti ed esprimono non solo il suo modo di elaborare le informazioni, ma anche di considerare la storia. Questo lavoro di archiviazione evidenzia il concetto che la mostra è un luogo di produzione della conoscenza e che il museo è una piattaforma per la sua visualizzazione.

14 marzo-31 maggio 2017

(Traduzione dall'inglese di Kari Moum e dal francese di Cristina Massimi Rendina)



Axel Vervoordt davanti al modello per il Teatro delle Feste (1920-29) realizzato in legno, gesso e metallo da Mariano Fortuny (ph L. Marucci)

Axel Vervoordt, imprenditore e collezionista

LM: La complessa esposizione *Intuition*, da lei curata insieme con Daniela Ferretti a Palazzo Fortuny, indubbiamente rappresenta un'autorevole alternativa alle mostre monografiche o collettive basate sulle specificità tecnico-linguistiche. Ritieni che oggi gli eventi artistici dovrebbero essere meno schematici e più interdisciplinari?

AV: Il nostro approccio in realtà è interdisciplinare; comprende la musica, la danza, la performance. Ogni esposizione nasce da "salons" organizzati da scienziati, architetti, filosofi, musicisti..., che vengono interpellati nel loro campo sul tema che noi vogliamo trattare. Così è stato per ARTEMPO, IN-FINITUM, TRA, PROPORITIO e ora per INTUITION. Ma ciò non significa che io non apprezzi le mostre più schematiche o a tema. A mio parere, non dovrebbe esserci un dogma...

Quelle degli ultimi anni nella sede ricca di testimonianze storiche, oltre a essere ispirate alla fantasiosa genialità di Mariano Fortuny che l'ha abitata creativamente, nascono anche da una sua radicata idea di mostra non convenzionale? Mariano Fortuny era innanzitutto un artista, un creatore di tessuti, un inventore del sistema di illuminazione scenica (ancora usato nei più importanti teatri europei), uno stilista di moda... Ha frequentato l'ambiente culturale a Venezia, ma anche a Parigi negli anni Venti e Trenta. Unitamente a Henriette Nigrin, che diverrà sua moglie nel 1924, creò l'abito "Delphos" in seta plissettata che rese il suo nome famoso in tutto il mondo. Mariano Fortuny era sempre alla ricerca di nuovi stimoli creativi e non era affatto 'un uomo convenzionale'. La sua casa veneziana, situata in Campo San Beneto, grande palazzo gotico, dapprima proprietà della famiglia Pesaro, è stata a poco a poco acquistata e trasformata da Mariano Fortuny per farne il

suo studio fotografico, il suo atelier di pittura, di creazione di tessuti e scenari. Mi sento legato a quest'uomo e, insieme con Daniela Ferretti, 'responsabile' nell'allestire mostre nella sua casa degna della sua personalità.

Se la progettazione e l'allestimento di certe esposizioni presuppongono una conoscenza della cultura artistica senza limiti spazio-temporali, occorre essere storici del passato remoto ma anche del contemporaneo per riuscire a relazionare i diversi momenti creativi? L'attuale mostra si basa sull'intuizione, sulla forza di sentire con il proprio corpo quello che si può pensare dopo attraverso l'intelletto. Perfino i bambini – che non sono degli storici – quando entrano nella nostra esposizione possono 'comprendere' i legami e percepire con il loro corpo i diversi momenti della creazione. È proprio questa la magia: fare una mostra accostando opere che non hanno nulla a che vedere tra loro, perché sono scaturite da diverse epoche e da diverse culture.

Concretizzare mostre di questo tipo richiede anche lunga preparazione, esperienza organizzativa e particolari risorse finanziarie. È difficile stabilire sinergie con istituzioni pubbliche e private che hanno collezioni di oggetti artistici rari?

All'inizio alcune istituzioni pubbliche e alcune gallerie sono riluttanti e vogliono conoscere esattamente in che modo esporremo le loro opere, in quale sala noi le presenteremo e a cosa le avvicineremo... A volte è difficile spiegarlo per mail o per telefono; si preferisce non dare loro troppi dettagli: lo vedono sul posto. Anche gli artisti contemporanei hanno dei dubbi e sono molto in ansia per l'installazione dei loro pezzi. Ma alla fine tutti sono contenti. Si sono avute reazioni molto positive dal Museo Pompidou che ha prestato importanti opere fotografiche della sua collezione, e anche dal Musée Fenaille di Rodez e dal Musée Archéologique di Nîmes che hanno concesso delle stele neolitiche eccezionali.

Anche in *Intuition* si è avuta l'impressione che il concept rappresenti, sia dal lato qualitativo che innovativo, una





a sinistra: Veduta dell'installazione al piano nobile di Palazzo Fortuny, mostra "Proportio" (2015), a cura di Axel Vervoordt e Daniela Ferretti (courtesy Fondazione Musei Civici Venezia; © immagine Jean-Pierre Gabriel)

sotto: Yasuma Hugonet "Le Ronde/ quatuor" 2017, performance di danzatori che si muovono in circolo in un silenzioso dialogo basato sul mutuo scambio di gesti e posizioni, esposizione "Intuition", Palazzo Fortuny, Venezia (courtesy l'Artista e Fondazione Musei Civici Venezia; ph L. Marucci)

nella pagina a fianco: Bernardi Roig "An Illuminated Head for Blinky P." 2010, resina di poliestere, polvere di marmo, luce fluorescente, 177,8 x 64,77 x 30,48 cm, mostra "Intuition", Palazzo Fortuny 2017, (courtesy Galerie Kewenig, Berlino/Palma e Fondazione Musei Civici di Venezia; foto © Silvia León)

manifestazione integrativa e competitiva nei confronti degli altri eventi veneziani. Ne è consapevole? Noi ci concentriamo sul nostro tema e sulla nostra scelta di artisti e di opere d'arte senza guardare ciò che attorno stanno preparando gli altri. Il fatto che il tema dell'intuizione si inserisca bene negli altri eventi è molto positivo. Non la sento come una concorrenza. **Negli ambienti del Palazzo dall'atmosfera sacrale si riscontra una mitizzazione museale – derivante specialmente dalla presenza di reperti arcaici – e nel contempo vitalità e dinamismo delle esperienze performative, rispetto per la libera creatività inventiva, ma anche spregiudicatezza negli accostamenti dei manufatti artistici che creano uno spaesamento percettivo-immaginario. Avete voluto sperimentare una formula pedagogica diversa da quelle di uso comune?** Come ho già detto, il Museo Fortuny è in primo luogo la casa di un collezionista eclettico e di un artista. È quel mondo che vogliamo ricreare, attualizzandolo, per dare l'impressione di entrarvi, come se Fortuny avesse invitato degli artisti contemporanei a casa sua. Per questo motivo non ci piacciono le targhette e i lunghi testi esplicativi alle pareti. Desideriamo che i visitatori si guardino intorno e si lascino incantare dalla disposizione delle opere. **Un avvenimento così studiato e articolato tende a soddisfare principalmente le esigenze di visitatori colti?** La mostra, come accennato, è aperta a tutti. I visitatori più colti reagiranno certamente in modo diverso. L'intuizione è la capacità di acquisire conoscenze senza prova né ragionamento cosciente; un sentimento che spinge l'individuo ad agire in un certa maniera, senza comprendere pienamente il perché. **Al di là dell'importanza della produzione artistica presentata, una mostra dovrebbe esibire una originale identità anche per avere uno speciale potere attrattivo?** Si spera soprattutto che le nostre mostre siano come una lezione per i visitatori: sul tempo, sulle proporzioni, e ora sulla forza dell'intuizione. **Il modello praticato può rafforzare l'orientamento attuale di altri curatori che propongono opere piuttosto eterogenee in location caratteristiche per far convivere antico e moderno?** Credo di sì.

Un curatore propositivo può contribuire a far evolvere la cultura in generale e a stimolare nuova creatività negli artisti? Penso che sia abbastanza pretenzioso affermare ciò. Non abbiamo intenzione di stimolare la creatività degli artisti, sono già molto creativi per sé stessi. Ma il fine delle nostre mostre intellettuali consiste nell'offrire loro delle idee. **Le nuove tecnologie possono stimolare l'immaginario e favorire l'invenzione artistica?** Sì, certo! Le nuove tecnologie, ma anche le nuove scoperte scientifiche. **Per promuovere un futuro migliore è sempre indispensabile ripartire dal passato o è sufficiente analizzare le dinamiche del presente?** Lo studio della storia è essenziale per capire meglio il presente e per poter trovare le soluzioni per il futuro. 30 giugno 2017

(Traduzione dal francese di Cristina Massimi Rendina)

10a puntata, continua



Pratiche Curatoriali Innovative

Andrea Bellini / Bartolomeo Pietromarchi

a cura di **Luciano Marucci**

Oggetto di approfondimento questa volta sono le attività di due istituzioni artistiche e culturali: il Centre d'Art Contemporain Genève, dove il direttore Andrea Bellini attua progetti innovativi, che tendono soprattutto a coinvolgere giovani talenti incentivando nuovi processi creativi, e il MAXXI di Roma che, grazie anche alle potenzialità della sua originale struttura architettonica, sviluppa programmi di ampio respiro attraverso più sezioni, tra cui quella di "Arte", diretta da Bartolomeo Pietromarchi, il quale tra l'altro sta rivitalizzando e incrementando la collezione permanente.

Andrea Bellini, critico d'arte e curatore, direttore Centre d'Art Contemporain Genève (CAC)

Luciano Marucci: Cosa l'aveva indotto a lasciare Rivoli per Ginevra? Esistevano presupposti più allettanti? Il CAC offriva possibilità più congeniali rispetto a quelle di una struttura museale?

Andrea Bellini: Non direi che il Centre offrisse possibilità più congeniali; io mi ero preparato a dirigere un museo per qualche anno e, quindi, non ero alla ricerca di un centro d'arte

Wu Tsang "Duilian" 2016, veduta dell'installazione Biennale Image en Mouvement 2016, curata da Andrea Bellini in collaborazione con Cecilia Alemani, Caroline Bourgeois, Elvira Dyangani Ose (courtesy dell'Artista, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlino e Centre d'Art Contemporain Genève; ph Annik Wetter)



contemporanea. Detto questo, penso che si possa fare un buon lavoro ovunque, a patto che ci siano le condizioni. Uno dei presupposti fondamentali è rappresentato dal budget, un altro dal rapporto di fiducia tra il direttore e la Presidenza. A Rivoli, a un certo punto, sono mancati entrambi. Entro certi limiti si può fare una buona programmazione anche con un budget contenuto, ma non si può e non si deve lavorare in un ambiente umano inquinato. In un Paese nel quale chi si siede su una poltrona non si alza più, quando si è presentata l'occasione, ho preferito partire e questo mi ha fatto un gran bene.

Dalla storia e dalla struttura architettonica del CAC o dalla scena locale trae suggerimenti operativi? Per me è stato interessante passare da un castello piemontese settecentesco a una fabbrica del XX secolo a Ginevra. Trovo affascinanti i due spazi. In Svizzera ho cercato di reinventare l'istituzione, ovviamente adattandomi all'edificio ma anche alle necessità dell'ambiente artistico del luogo.

Con l'approdo al Centro quali vantaggi ha avuto? Molti: un ambiente di lavoro favorevole, un buon budget, spazi industriali interessanti dal punto di vista installativo, una grande libertà nella programmazione.

Oltre all'autonomia, ha risorse finanziarie per attuare progetti ambiziosi? Sì, il budget mi permette di fare mostre di qualità e pubblicazioni di riferimento come, ad esempio, la prima grande retrospettiva di Roberto Cuoghi, ma anche una Biennale dell'Immagine in Movimento con la totalità delle opere prodotte o co-prodotte da noi.

Chi sponsorizza le iniziative più impegnative? I cinque anni passati in Svizzera mi hanno permesso di stringere rapporti di amicizia con alcune importanti famiglie ginevrine. Il mio Consiglio di Fondazione, così come l'Associazione degli Amici del Centre, contribuiscono in modo determinante al reperimento dei fondi necessari ai grandi progetti.

Il contesto territoriale accoglie favorevolmente quelli più arditi? La Svizzera in questo senso è una nazione particolare: da un lato tende a conservare le proprie tradizioni e a celebrare il proprio passato – atteggiamento tipico dei popoli di montagna –; dall'altro favorisce l'innovazione a tutti i livelli. Qui i miei progetti sono stati accolti sempre favorevolmente.

Il pubblico, le associazioni culturali e i collezionisti come reagiscono? I collezionisti sono piuttosto curiosi e tendono a partecipare alla vita delle istituzioni. Le mostre di riscoperta – penso alle retrospettive dedicate a Gianni Piacentino, Giorgio Griffa, Robert Overby o Rochelle Feinstein – sono state accolte con entusiasmo. Il pubblico del Centre è in crescita e le nostre mostre viaggiano sempre verso altre istituzioni europee e americane. Insomma, mi sembra che ci sia attenzione verso quello che facciamo. Per quanto riguarda le Associazioni, qui si tende a collaborare.

Nella programmazione degli eventi ha riguardo pure dei bisogni culturali della città? Come dicevo, ho cercato di costruire una nuova identità del Centre anche in relazione ai bisogni del sistema dell'arte locale. Un esempio: la scuola d'arte HEAD – una delle migliori in Europa – organizza una straordinaria serie di conferenze e incontri pubblici. Mensilmente porta in città

grandi artisti, filosofi, designer, critici. Io ho deciso di rinunciare al format delle conferenze, perché la città in fin dei conti è piccola e non ha senso tentare di fare quello che già fanno bene altri attori culturali.

Adotta particolari strategie per l'emancipazione della collettività? Parafasando Filippo Scòzzari, dovremmo tutti lavorare per creare delle grandi masse di élite. Credo che l'arte e la cultura siano straordinari fattori di trasformazione sociale.

Da quale esigenza è nata la Biennale de l'Image en Mouvement di Ginevra? La Biennale è stata fondata a Ginevra nel 1984 da André Itten. Si tratta di uno dei primi eventi di questo genere organizzati in Europa. Allora era piuttosto difficile avere accesso ai video prodotti dagli artisti: musei e gallerie si occupavano poco di video arte e gli strumenti per visualizzare le opere erano costosi e di difficile accesso ai privati. La Biennale dell'Immagine in Movimento di Ginevra, quindi, per qualche decennio ha rappresentato una piattaforma importante per la conoscenza e la diffusione della video arte. Tuttavia, a un certo punto si è reso necessario ripensare la struttura stessa dell'evento.

Perché questo bisogno di rinnovamento? Perché nel frattempo la situazione è cambiata radicalmente. Da un lato la video arte, almeno da venti anni a questa parte, ha cominciato a essere esposta di frequente nei musei e nelle gallerie private; dall'altro la diffusione di internet, dei tablet e degli smartphone ha reso accessibile l'immagine in movimento a tutti, in ogni luogo e in ogni momento della giornata. Una rivoluzione copernicana di cui non comprendiamo pienamente nemmeno gli effetti cognitivi e sociali.

Vuole dire che la Biennale era diventata in qualche modo obsoleta? Sì, in una certa misura inattuale. Perché chiedere a qualcuno di venire a Ginevra a vedere opere che si possono tranquillamente guardare a casa sul proprio computer? Perché chiedere al mondo dell'arte di venire a vedere opere che spesso hanno già visto altrove, in altre Biennali, al cinema, nei musei, in fiere e gallerie private? Quando sono arrivato qui, nel settembre del 2012, e la città mi ha chiesto di rilanciare la Biennale, mi sono posto queste domande...

E quali risposte si è dato? Mi sono detto: o eravamo capaci di inventare una nuova storia per la Biennale o era meglio rinunciare al progetto e investire diversamente il denaro pubblico. Per qualche mese ho studiato gli eventi di questo tipo in giro per il mondo, così ho avuto una serie di idee che ho esposto al Consiglio di Fondazione e anche alla classe dirigente cittadina. In sostanza, ho proposto di creare qualcosa di inedito, una Biennale molto diversa da tutte le altre.

In cosa si differenzia la nuova Biennale da altri eventi analoghi? Nella sua struttura, la sua identità. Ho proposto alla città di immaginare la Biennale come una vera e propria piattaforma di produzione: tutte le opere sarebbero state commissionate e prodotte da noi, per cui una buona ragione per venire a Ginevra consiste nel fatto che tutte le opere sono inedite e vengono presentate qui in anteprima mondiale. Inoltre, a differenza di tutte le altre biennali, noi non abbiamo un "tema curatoriale": mettiamo al centro della mostra non il discorso del curatore ma l'opera dell'artista. Insomma, non vogliamo spiegare agli artisti cosa devono fare o imporre temi curatoriali posticci, rispetto ai quali nel mondo dell'arte si avverte ormai una certa stanchezza.

Intende dire che i curatori hanno un ruolo marginale? Non direi. Porre fine al ruolo del curatore è un'ambizione troppo grande! I curatori continuano ad avere un ruolo considerevole perché sono loro a selezionare gli artisti da invitare e a seguirli nella produzione di nuove opere. Quindi, è grazie alla loro cultura, alla loro preparazione e alla loro sensibilità se la nostra

Biennale alla fine risulta un evento interessante per il pubblico e per il sistema dell'arte; una mostra in grado di esprimere il nostro tempo. In fondo l'idea è proprio quella di far parlare le opere, anche tra loro, senza che questo "discorso" sia imposto dall'ennesima masturbazione mentale del curatore. Diciamo che, se un discorso emerge, è eterodiretto e scaturisce dalle opere e dalla loro relazione.

Quelli competenti e propositivi possono anche incentivare la creatività degli operatori visuali? I curatori migliori sono proprio quelli in grado di stabilire un dialogo con gli artisti, un vero rapporto di scambio e di confronto. Ai livelli più alti questo dialogo può in una certa maniera aiutare il lavoro dell'artista a prendere una direzione più interessante. Detto questo, non credo che gli artisti abbiano bisogno di qualcuno che incentivi la loro creatività; hanno piuttosto bisogno di trovare dei buoni compagni di strada, come tutti noi d'altronde.

Perché ha scelto di rivolgere maggiore attenzione ai filmmaker? Perché, oltre a essere una piattaforma per la produzione di opere inedite, questa Biennale è pure un evento ibrido, interdisciplinare: è una mostra con delle installazioni nello spazio, ma anche un film festival (come separare oggi la video arte dal cinema?) e uno spazio dedicato alla performance, alla danza, alla coreografia e alla musica.

Ha curato l'edizione del 2014 con Hans Ulrich Obrist e Yann Chateignée. In quella del 2016 aveva come co-curatrici solo donne: Cecilia Alemani, Elvira Dyangani Ose e Caroline Bourgeois. Cosa ha in mente per il 2018? Può anticipare qualcosa? Certo, il co-curatore della prossima edizione sarà Andrea Lissoni. Stiamo cercando di capire cosa migliorare rispetto alle due passate edizioni, quindi, sarà una Biennale con qualche ulteriore sorpresa.

Parliamo un po' della vita del Centre. Con l'apertura di una residenza per giovani artisti, oltre a promuoverne la creatività, vuole anche far conoscere all'esterno, in tempo reale, la genesi dell'opera? Non vorrei fare troppo il romantico, ma in fondo nessuno conosce la genesi dell'opera, forse nemmeno l'artista. E poi mi sembra populista voler mostrare la genesi dell'opera al pubblico. La residenza nasce in realtà con un fine molto pratico, non individuabile solo nel sostegno ai giovani artisti. In realtà ho cominciato questo programma nella convinzione che proprio gli artisti possano contribuire a rinnovare l'Istituzione. Mi piace l'idea che vivano con noi, che condividano gli spazi con gli impiegati al quarto piano dell'edificio.

...Sono tenuti a confrontarsi con un tema dato, oppure hanno la libertà di realizzare anche lavori transdisciplinari, site-specific, partecipativi, digitali o semplicemente concettuali? Ciascuno ha un budget di 10.000 chf, circa 8.000 euro. Ovviamente ne fanno quello che vogliono: possono produrre una piccola mostra, un libro o, eventualmente, un bel niente. Purtroppo finiscono sempre per fare qualcosa... Lo dico perché una buona residenza può rappresentare anche solo un'occasione per riflettere, per ozare, per farsi sorprendere da qualche imprevisto, anche rispetto alla propria pratica.

Secondo lei, l'attivismo culturale dovrebbe escludere l'impegno sociale e politico? Perché mai? Bisogna evitare di essere didattici, didascalici; di fare mostre con temi puerili ma di "grande attualità", come quelle sui "migranti", perché per spiegare delle banalità al grande pubblico bastano la televisione e i social media. Trovo abominevole pensare di fare cultura senza un'idea di impegno etico, sociale e politico.

La sua transizione da Artissima al Museo di Rivoli e a Ginevra esclude un ritorno alle istituzioni fieristiche? Francamente escluderei ritorni.

Grazie all'evoluzione delle fiere dell'arte, c'è minore incompatibilità con le ricerche soggettive dei creativi? Non lo so. A me non sono mai interessati i creativi, mi interessano i creatori, cioè gli artisti. Molti di loro, inoltre, mi interessano sempre meno.

Ha un dialogo costruttivo con gli organizzatori di Art Basel? Non abbiamo molto da dirci. Ognuno fa il suo lavoro, e si tratta di lavori molto diversi.

Riesce a mantenere rapporti stretti con il sistema artistico italiano? Certamente. Ho ancora molti amici in Italia e le occasioni di collaborazione non mancano. Per esempio, Andrea Viliani ha deciso di trasferire al MADRE di Napoli la grande retrospettiva dedicata a Roberto Cuoghi che abbiamo organizzato qui a Ginevra nel 2017. Lorenzo Balbi, neo-direttore del MAMbo, porterà a Bologna la nostra retrospettiva dell'artista croato Goran Trbuljak. Mi è capitato di collaborare spesso con l'ottimo team di Palazzo Grassi a Venezia, una delle sedi della Fondazione Pinault. Con la Fondazione Giuliani abbiamo collaborato in diverse occasioni, mentre Beatrice Bulgari, con la sua *In Between Art & Film*, dal 2016 è la co-produttrice della nostra Biennale dell'Immagine in Movimento. Come vede, i miei legami con l'Italia e i colleghi italiani sono ancora molto stretti e proficui.

12 ottobre 2017

Bartolomeo Pietromarchi, critico d'arte e curatore, direttore del MAXXI Arte

Luciano Marucci: Dall'attività recente del MAXXI si ha l'impressione che l'Istituzione sia divenuta più dinamica e presente nella scena artistica.

Bartolomeo Pietromarchi: Il MAXXI è un'Istituzione cresciuta nel tempo in modo costante, realizzando un programma espositivo di alto profilo e con un patrimonio culturale importante: arte, architettura, fondi archivistici, biblioteca. Per ciascuno di questi ambiti sono stati sviluppati progetti e iniziative specifiche grazie a un intenso lavoro di ricerca e diversificazione dell'offerta culturale capace di indagare e rappresentare la società attuale con uno sguardo trasversale e aperto a valorizzare la contaminazione dei linguaggi artistici. Questo approccio caratterizza il MAXXI che, nonostante sia ancora giovane e in espansione, rivela oggi un'identità decisamente più forte per il lavoro di valorizzazione, in pieno svolgimento, sulla Collezione permanente e una programmazione attenta, sia al panorama italiano sia a quello internazionale. Recente è l'apertura del nuovo capitolo del progetto *Interactions across the Mediterranean*, dedicato al rapporto tra Europa e Medioriente, che pone al centro la città di Beirut e, per il 2018, ha in programma mostre personali dedicate a importanti artisti italiani e stranieri.

Il Museo intende dare abbastanza spazio pure alle tecnologie più avanzate sia per la fruizione diretta di certi eventi che attraverso il web? Ha bisogno di ammodernarsi in questa direzione? L'attività di sperimentazione anche nel campo del web è per il MAXXI elemento cruciale. Tanti i progetti realizzati dal nostro Ufficio Comunicazione, tra cui *Hackathon*, una vera e propria competizione tra programmatori, designer, esperti di comunicazione, mirata a sviluppare soluzioni digitali innovative per migliorare l'esperienza museale. Tenersi aggiornati è un impegno costante e il Museo sta già sviluppando diversi percorsi e predisponendo nuovi strumenti per coinvolgere il pubblico. Il *MAXXILive*, ad esempio, una volta a settimana invita gli spettatori a collegarsi sui nostri canali social per seguire il racconto di un'opera in collezione: in modo diretto e immediato questa iniziativa consente a chiunque, oltre i confini del Museo,

di scoprire le opere attraverso le parole di ospiti sempre diversi, artisti, curatori, critici. Ci sono ancora progetti che vedono il MAXXI coinvolto come partner insieme ad altre istituzioni internazionali, come la web tv *Jack Contemporary Arts Tv*, o *Google Art Project*, che permette di esplorare cinquantacinque opere della collezione, tra cui *Mappa* (1971-'73) di Alighiero Boetti, ad altissima definizione.

Il dipartimento Arti Visive e quello dell'Architettura seguono percorsi separati senza contaminarsi? Seguono percorsi separati sul piano della conservazione e dello sviluppo delle attività di valorizzazione. Poiché sono di natura diversa, altre sono le esigenze dei rispettivi patrimoni. Nella programmazione, invece, l'obiettivo è quello di far dialogare Arte e Architettura e nel nuovo allestimento delle Collezioni l'importanza di questo aspetto è stata sottolineata realizzando un percorso espositivo che valorizza le contaminazioni e le rispettive influenze.

Da responsabile del MAXXI Arte hai la possibilità di operare in base alle preferenze personali o le scelte sono sempre collegiali? Un direttore deve avere una visione personale su come garantire il migliore sviluppo del programma culturale che è il frutto della sua esperienza per la quale viene scelto, il dialogo costante con il suo staff e, nel mio caso specifico, il confronto con il Direttore Artistico, Hou Hanru, e il Direttore di Architettura, Margherita Guccione, con i quali le scelte sono sempre condivise.

La collezione permanente merita altra visibilità? Merita una costante visibilità e questa è stata una visione personale che, appena diventato Direttore, ho posto all'attenzione del Museo. Il lavoro che oggi si sta facendo sulla Collezione si sviluppa in percorsi e obiettivi diversi: accrescimento del patrimonio di opere permanenti attraverso acquisizioni e nuove produzioni; programmazione ciclica di nuovi allestimenti che diano allo spettatore nuove chiavi di lettura dell'opera di un artista o di un tema; approfondimento dell'aspetto tecnico dell'archivio e della conservazione. Nel 2016 abbiamo ripubblicato il catalogo delle opere, lavoro che necessita di un'attenzione continua. Considero la Collezione come il fulcro dell'identità del Museo, la sua radice, e nello stesso tempo come un 'dispositivo' dinamico che permette di lavorare su diverse tipologie di pubblico a cui fornire nuove prospettive e narrazioni. Il nuovo allestimento, che prende avvio dai lavori dei grandi maestri degli anni Sessanta e prosegue verso le giovani generazioni di artisti e architetti, s'intitola *The Place to Be*, proprio per identificare la Collezione come una 'dimensione dell'essere e per essere', creata dall'interazione delle opere e dello spazio architettonico e capace di attivare dialogo, confronto, inedite interpretazioni sul presente.

Tendete a incrementarla con le donazioni degli artisti e dei collezionisti? Donazioni, comodati e prestiti sono funzionali a rendere il Museo sempre più un punto di riferimento per artisti, collezionisti, studiosi e appassionati, confermando la fiducia che essi rivolgono alla sua attività. La grande importanza di questi canali privati – che consentono di arricchire e diversificare la programmazione – tuttavia non può e non deve sostituire l'attività di acquisizioni promossa dal MAXXI che è garanzia di riconoscimento scientifico e sostegno al lavoro di artisti importanti, italiani e internazionali.

L'aspetto assunto dal Museo progettato dall'archistar Zaha Hadid resta importante per attrarre il pubblico e perseguire l'autosufficienza economica? L'esperienza di visitare e conoscere uno spazio architettonicamente straordinario come quello progettato da Zaha Hadid è un elemento di grande attrazione per il pubblico. Non solo per gli spettatori già interessati al Museo e alla sua programmazione, ma anche per gli abitanti della città – del quartiere soprattutto – che vivono quotidianamente il

MAXXI come uno spazio di incontro, una vera e propria agorà. L'autosufficienza economica è una questione complessa che riguarda più ampiamente la politica culturale del nostro Paese e dipende da vari fattori.

Il particolare spazio architettonico rende necessario ideare format su misura e scegliere determinati artisti? La particolarità dello spazio non induce limiti nella scelta degli artisti o per i progetti dei curatori. Al contrario, esporre e lavorare in una dimensione così caratterizzata è una sfida, una possibilità creativa che porta a sviluppare idee e prospettive nuove.

La logica dell'audience può condizionare l'offerta culturale più propositiva? Se per logica dell'audience s'intende un modo di pensare strategico da un punto di vista economico a discapito del valore artistico e culturale della programmazione, risponderai che essa non solo non viene presa in considerazione, ma che, anche volendo, si rivelerebbe decisamente rischiosa e controproducente per il MAXXI che gode di un pubblico che lo sceglie e lo sostiene proprio per la validità e la scientificità della sua attività.

Le ristrettezze finanziarie inducono a stabilire sinergie con altre istituzioni e a coinvolgere partner? Il Museo ha una buona stabilità economica, ma le risorse non sono mai sufficienti al fine di ampliare e sviluppare l'offerta culturale. Proprio per questo negli ultimi anni si è lavorato molto per creare un modello pubblico/privato che funzionasse sia tramite la ricerca di sponsor importanti – come ENEL, *Main partner* del Museo, o come il più recente Bulgari che oggi sostiene il Premio MAXXI dedicato ai giovani artisti italiani e internazionali – sia cercando confronto e dialogo sul piano politico. In questa direzione la recente estensione di uno strumento come l'Art Bonus all'arte contemporanea e alle attività correlate rappresenta uno tra i più significativi traguardi raggiunti. Garantire il giusto

equilibrio tra risorse pubbliche e private è sempre più importante, ma ritengo che sia doveroso che le prime rimangano questione centrale per salvaguardare l'autonomia del Museo da logiche e interessi solo privati.

L'impiego di esperti esterni è limitato? Nella nostra programmazione diamo molto spazio al coinvolgimento di esperti e studiosi esterni, sia per la progettazione sia per l'ospitalità e promozione di attività e progetti d'interesse.

In genere, il curatore di esposizioni che ha libertà di azione può contribuire a far evolvere la situazione culturale e a incentivare la ricerca artistica? Tutti coloro che collaborano alla realizzazione dell'attività espositiva e della programmazione culturale mettono a servizio la propria visione per sollecitare un dibattito, per raccontare il reale, per ricevere altre ispirazioni in una costante relazione tra l'attività del Museo e il suo pubblico.

Come si relaziona il Museo con il contesto artistico romano? L'orizzonte del MAXXI è innanzitutto nazionale e internazionale e in tal senso il Museo rappresenta, nel panorama culturale romano, un punto di riferimento per il contesto artistico locale e per il pubblico dell'arte esterno alla città. La relazione con il mondo dell'arte di Roma è comunque forte e diverse sono le collaborazioni e i contatti che il Museo ha con i suoi protagonisti, artisti, curatori, storici dell'arte, nonché fondazioni, archivi e, ovviamente, le altre istituzioni museali.

13 dicembre 2017

11a puntata, continua

MAXXI, veduta del nuovo allestimento delle Collezioni, "The Place to Be" 2017, curato da Bartolomeo Pietromarchi. In primo piano l'opera di Rossella Biscotti, "Il Processo" 2010; sullo sfondo "Piccolo Sistema" 2012-2013 di Gianfranco Baruchello (courtesy Fondazione MAXXI; ph Musacchio & Ianniello).

