



Alessandra Piatti

Le pratiche espositive e le opere complesse: alcuni casi nei musei italiani



Abstract

Nell'ambito delle opere contemporanee dal carattere complesso (mediale, installativo, performativo, interattivo e partecipato), le esposizioni non si limitano più a essere strumenti di comunicazione e di dialogo con il pubblico, ma si configurano come veri e propri momenti di co-creazione, di scambio e di conoscenza non solo della cultura e della società del proprio tempo, ma dello stesso linguaggio e della struttura del sistema artistico contemporaneo. Attraverso determinate pratiche espositive e installative e precise scelte curatoriali e tecniche, le esposizioni, infatti, rivelano l'intricata rete relazionale che lavora nel 'dietro le quinte' della macchina produttiva e creativa artistica. Tramite l'analisi di alcune mostre particolarmente significative per comprendere l'evoluzione delle pratiche espositive nel corso di un secolo, il contributo intende tracciare una breve storia della reciprocità di influenze tra esposizione e opera site, time e context specific, per poi soffermarsi, in maniera più approfondita, sui differenti approcci espositivi che i musei utilizzano in relazione a lavori con caratteristiche e gradi di co-autorialità e co-creatività diversi: un progetto di arte relazionale (*Time Capsule*, 2006-2056, di Ryan Gander) presso il MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna e un'installazione site e context specific (*Mutterseelenallein*, 1989-2009, di Reinhard Mucha) presso il Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli.

Exhibitions of contemporary artworks of complex nature (installations, performances, interactive and participatory projects), are moments of co-creation, exchange and awareness. They are no longer limited to displaying works by contemporary artists, but also now reveal, by using determined exhibition and installation practices and precise curatorial techniques, the intricate network of relations that exists 'behind the scenes' at the museum. Studying display strategies allows us to glimpse the museum structure, which rests on the decisions taken by figures with different relational skills: an exhibition, as a complex artwork, is the result of numerous choices, creative acts by the artist, artist assistant, curator, conservator, architect, etc. Only the observation and documentation of these combined actions give the work back its identity as a collective action in the space and time defined by the museum.

Presenting a brief history of relationship between exhibition and complex artworks, this article aims to investigate how museums react to works with different properties and different levels of co-authorship and co-creativity: a relational project (*Time Capsule*, 2006-2056, by Ryan Gander) at MAMbo in Bologna and site and context-specific installation (*Mutterseelenallein*, 1989-2009, by Reinhard Mucha) at Castello di Rivoli.



Introduzione

L'interesse per la storia delle esposizioni è notevolmente cresciuto nelle ultime due decadi. I motivi sono molteplici, come dimostra anche questo numero della

rivista *Ricerche di S/Confine* dedicato alla storia delle pratiche espositive. In accordo a quanto Bruce Althsuler scrive nel suo ultimo e fondamentale contributo alla storia delle esposizioni d'arte, due sono i fattori principali che hanno concorso all'espansione di questo fenomeno: «the expanding interests in social and institutional histories within art history, and the curatorial boom of the late 1980s and 1990s» (Althsuler 2013, p. 11).

L'attenzione verso le esposizioni ha avuto un considerevole incremento non solo in seguito al "boom" della pratica curatoriale¹, ma anche grazie a una sostanziale trasformazione della prospettiva critica che ha visto il definitivo inserimento della mostra, riconosciuta come momento fondante del processo creativo degli artisti, all'interno della disciplina storico-artistica e della metodologia per il suo studio. Inoltre, l'analisi di alcune mostre e del cambiamento delle pratiche espositive diventa particolarmente significativa per comprendere l'evoluzione della nostra visione sulla realtà nel corso del tempo attraverso lo studio non solo dei processi artistici e delle scelte curatoriali, ma anche della rete relazionale che lavora nel "dietro le quinte" della macchina produttiva e creativa e che sta oggi radicalmente trasformando il concetto stesso di opera.

La storia delle esposizioni si configura, quindi, anche come storia del mutamento della relazione tra artista, opera, spazio-tempo, e, nondimeno, dell'evoluzione del ruolo del curatore e di tutti gli attori coinvolti nella concezione, produzione e presentazione dell'operazione artistica.

Tracciando una breve storia della reciprocità di influenze tra esposizione e opera installativa e relazionale, il contributo intende utilizzare la pratica espositiva per riflettere sul cambiamento che ha coinvolto l'opera d'arte contemporanea complessa.

Dal valore espositivo dell'opera installativa a quello relazionale dell'opera partecipata

L'espressione "opera d'arte complessa" rivela già compiutamente l'ampio spettro delle problematiche da trattare, a livello tematico, etico, estetico, teorico e pratico, quando si parla di opere d'arte contemporanea. È, infatti, una terminologia particolarmente usata in tempi recenti soprattutto nell'ambito della conservazione, un ambito nel quale la complessità della composizione di alcune opere riflette quella delle pratiche che le hanno generate (dal processo di creazione e produzione fino alla loro installazione e reinstallazione). L'aggettivo "complesso" è stato introdotto

¹ Tra il 2011 e il 2013 sono stati organizzati numerosi convegni dedicati a questo tema: del 2013, per esempio, sono i convegni *Thinking and Rethinking Exhibition Histories*, tenuto presso l'Università di Reading, e *The Exhibition and Its Histories* organizzato dall'Università di Edimburgo. In entrambi, le molteplici figure di curatori internazionali invitati hanno discusso il crescente successo della forma espositiva all'interno dell'arte e della storia dell'educazione.

anche nel linguaggio della critica artistica per definire in maniera generica tutte quelle opere (dal carattere installativo, performativo, interattivo, tecnologico e partecipato) che mantengono una forte relazione con lo spazio espositivo, un imprescindibile rapporto con il fruitore, più o meno attivamente chiamato a interagire con essa, una variabile componente temporale, dando vita a un "sistema complesso"². L'opera, dunque, non s'identifica più con un oggetto che, sebbene possa essere visto da molteplici prospettive, rimane unico, ma con un sistema che già per sua natura è multiplo, a livello sia di autorialità sia di autenticità: un sistema di oggetti, di soggetti, di comportamenti, di relazioni, installati o "performati" in un dato spazio e tempo. I cambiamenti coinvolgono sia l'identità dell'opera, che dipende dall'osservatore e dalle pratiche e dalle azioni che l'hanno, di volta in volta, prodotta e presentata, sia il ruolo dell'artista che diventa colui che, esibendo la propria «strategia di selezione dominante» (Groys 2010, p. 108), fa crescere azioni, relazioni, significati, oggetti.

La spiegazione del perché la situazione sia cambiata è semplice: oggi l'arte viene definita in base a un'identità tra creazione e selezione. Almeno a partire da Duchamp, la selezione di un'opera ha coinciso con la creazione di un'opera. [...] Significa che l'atto creativo è diventato l'atto della selezione. [...] (Groys 2010, p. 108)

Il sostanziale cambiamento del gesto autoriale dalla rappresentazione alla presentazione, cioè alla selezione, da parte dell'artista, di oggetti, di idee e di tecniche per l'esposizione ha implicato il diretto coinvolgimento, nell'ideazione, nella produzione, nella presentazione e nella conservazione dell'opera, di più soggetti o attori. In accordo con l'analisi di Boris Groys, l'installazione come forma d'arte complessa, è stata la prima a orientarsi verso una messa in discussione dell'autorialità del singolo artista: «Sotto molti aspetti, la transizione verso l'installazione come forma guida dell'arte contemporanea cambia la definizione di ciò che consideriamo un'opera d'arte. Il cambiamento più grande e significativo è la nostra comprensione dell'autorialità nell'arte» (Groys 2008, p. 108).

L'installazione è il medium artistico privilegiato dalla seconda metà del XX secolo con un'identità che prevede due fasi: ideazione/progettazione da parte dell'artista in rapporto al contesto; realizzazione e produzione collettiva. Essa rappresenta la massima espressione della strategia di selezione dell'artista, nonché del valore espositivo di cui già Walter Benjamin trattava nel 1936. Fu proprio

² La definizione di "sistema" – «un sistema, nella sua accezione più generica, è un insieme di entità connesse tra di loro tramite reciproche relazioni visibili o definite dal suo osservatore» (Florita 2011, p.42) - sembra adattarsi perfettamente all'opera d'arte contemporanea che può essere quindi descritta come un sistema dinamico, dall'evoluzione non lineare nel tempo e complesso.

Benjamin a intuire il percorso dell'arte verso una predominanza del valore espositivo dell'opera su quello culturale (aura), alla cui diffusione ha contribuito l'avvento delle tecniche di riproduzione meccanica - la fotografia e il cinema - che hanno reso accessibile tutto a tutti in ogni momento e in ogni luogo.

L'attuale decadenza dell'aura [...] si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggior importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione (Benjamin 1936, p.15).

Come già accennato, l'arte performativa e quella installativa vivono in due momenti imprescindibili l'uno dall'altro: quello dell'ideazione, riservato all'artista e alla sua creatività, e quello dell'installazione, fase in cui, attraverso il coinvolgimento dello staff dello spazio espositivo e del personale esterno, è generata una fitta rete di relazioni. Il momento espositivo, inoltre, diventa fonte indispensabile non solo per la catalogazione e la documentazione dell'opera, e per la sua possibile reiterazione, ma anche per la sua identità: in mancanza di questa fase, l'opera non esiste³.

All'interno del macro-contenitore "opera complessa", a fianco all'arte installativa e performativa, è un'altra forma artistica ibrida a occupare ampio spazio e ad assumere in tempi recenti una notevole importanza: l'arte relazionale e partecipata. Questa si focalizza principalmente sull'aspetto relazionale della pratica artistica in maniera diretta e trasparente. La sua natura e il suo senso sono determinati dalla presenza dell'altro, di un individuo o di un gruppo che genera relazioni significative. Molteplici sono le modalità con cui questa forma d'arte basata sulla relazione si può configurare: da una parte, nell'arte relazionale, il pubblico è invitato a creare relazioni dietro a una regia predefinita dall'autore (si pensi alle opere di Rirkrit Tiravanija ad esempio), dall'altra nei progetti di arte partecipativa, dal carattere sociale e pedagogico, il pubblico esce dal proprio ruolo per diventare co-autore del processo, prendendo parte alle negoziazioni con l'artista e con gli altri partecipanti.

Appare, dunque, che le stesse relazioni che si creano "dietro le quinte" di un museo e o di uno spazio espositivo durante la produzione e la presentazione di installazioni complesse dalla produzione collettiva, si riattivino ed escano allo

³ La ricerca internazionale in campo museale sta elaborando, da alcuni anni, degli strumenti di catalogazione delle opere in collezione che considerano il momento espositivo centrale per definire l'identità dell'opera che cambia in ogni sua nuova presentazione. Un esempio emblematico di modello documentativo è rappresentato dall'*Iteration Report*, sviluppato dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York allo scopo di registrare tutte le iterazioni dell'opera e tracciarne una storia utile a ricostruirne l'identità.

scoperto mediante progetti relazionali e partecipativi nei quali, ponendo al centro non più la fase di presentazione dell'opera ma quella processuale di produzione, si riconosce a pieno titolo un tipo di autorialità multipla.

L'opera e l'esposizione: un percorso parallelo?

Il legame che ha unito storicamente l'installazione e l'*environment* all'esposizione è stato studiato ampiamente. Sul finire della prima decade del 2000, l'interesse si è progressivamente spostato verso la performance artistica e l'arte partecipata e alle loro pratiche di esposizione.

Il sistema relazionale che le opere contemporanee sviluppano in termini di linguaggi, di media, di concezione dell'opera nel suo processo ideativo, produttivo e documentale, trova il suo apice nell'esposizione/presentazione (per le installazioni) e nel suo stesso processo produttivo (per i progetti di arte partecipata). Tale sistema ci spiega quanto la pratica espositiva abbia contribuito alla definizione di nuove forme di linguaggio artistico, allo stesso tempo di tipo installativo performativo e relazionale.

L'interazione tra l'opera e la pratica espositiva può farsi risalire alle prime esposizioni dada e surrealiste, quando gli artisti assumono progressivamente un ruolo centrale come intellettuali/curatori, organizzatori di mostre e visitatori. In alcuni casi progettano, infatti, l'allestimento per le opere di altri autori dando dignità artistica all'atto espositivo. È il caso della *Prima Fiera Internazionale Dada* del 1920, organizzata a Berlino da George Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield, esponenti di spicco del dada berlinese, e delle esposizioni surrealiste (*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938 e *First Papers of Surrealism* del 1942), delle quali fu regista, in entrambe le occasioni, Marcel Duchamp. Attraverso l'ideazione di allestimenti che distruggevano il concetto di *White Cube* che, proprio in quegli anni, si stava elaborando: «[...] les surréalistes proposaient un espace d'exposition, qui, de par sa polysensorialité constitutive, par l'appel qui était constamment fait aux différents sens, ainsi qu'à la saleté et à l'obscurité, refusait l'atemporalité idéaliste du white cube [...]» (Glicenstein 2009, p. 56).

La confusione di ruoli tra artista e curatore ha inizio proprio negli anni in cui l'artista diventa curatore, da una parte, di progetti di mostre, dall'altra, di se stesso, attraverso la creazione di opere dal carattere ambientale (si pensi al *Merzbau* al quale Karl Schwitters lavorò dal 1923 al 1936 o all'*ambiente dei Proun* di El Lissitzkij del 1923).

In seguito, nella seconda metà del XX secolo, mentre gli artisti sono impegnati alla realizzazione dei più esemplari casi di arte installativa e ambientale (gli ambienti di Lucio Fontana, di Yves Klein, di Allan Kaprow e di Claes Oldenburg o quelli situazionisti di Pinot Gallizio), inizia a definirsi la figura del curatore. Gli artisti

perdono la loro capacità di controllo per cedere il posto, nella concezione del progetto curatoriale, a curatori professionisti che, progressivamente, lasciano la loro funzione puramente di mediazione tra l'autore e il pubblico, per divenire essi stessi autori. Tale tendenza a considerare il curatore un autore e la mostra un'estensione dell'opera, ha condotto alla storicizzazione delle esposizioni promuovendole a oggetto/soggetto delle stesse mostre. Il *re-enactment*⁴ di esposizioni storiche è un fenomeno recente che ha avuto i suoi antecedenti nelle riproposizioni di ambienti storici, come la ricostruzione del *Prounenraum* (1923) di El Lissitzky - di cui ricordiamo due versioni, una del 1965 e una del 1971 -, o la nota e tanto criticata ricostruzione del *Merzbau* (1919-1936) di Kurt Schwitters da parte di Harald Szeemann e di Peter Bissegger, realizzata in occasione della mostra itinerante *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Europäische Utopien seit* (1983). Parallelamente, le necessità documentali e didattiche, hanno portato i curatori a sentire la necessità di ricostruire non più solo ambienti o opere installative, ma intere esposizioni. Tra i maggiori sperimentatori di quegli anni si annovera un altro importante nome della storia della curatela, Pontus Hulten. Tra il 1977 e il 1981 concepisce una serie di mostre presso il Centre Georges Pompidou (*Paris-New York, Paris-Moscow: 1900-1930, Paris-Berlin, 1900-1933, Paris 1937-Paris 1957*), che aveva lo scopo di ricucire le relazioni tra le città e il contesto artistico di riferimento della prima metà del XX: qui il curatore ricostruisce interi ambienti e allestimenti, tra i quali lo studio di Piet Mondrian e l'*Exposition Internationale du Surréalisme*. Il fenomeno della ricostruzione storica di mostre e ambienti ha poi negli anni dialogato, in un rapporto di influenza reciproca, con le pratiche di *re-enactment* di performance storiche eseguite dagli stessi artisti e di re-installazione delle opere installative. Negli stessi anni in cui Marina Abramović concepisce presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York i tanto discussi *Seven Easy Pieces* (2005) riproponendo il *re-enactment* delle performance storiche di Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export e Joseph Beuys, il Centre Georges Pompidou cura la ricostruzione della *Prima Fiera internazionale Dada* di Berlino del 1920 (2006). Anche l'Italia, a distanza di qualche anno, inizia a proporre *re-enactment* di eventi espositivi e di opere performative: nel 2011, nell'ambito della mostra *Arte Povera più Azioni Povere 1968* presso il MADRE di Napoli, Germano Celant cura la ricostruzione della terza rassegna di Amalfi del 1968⁵, mentre nel 2013 lo stesso curatore concepisce, presso la Fondazione Prada di Venezia, il *re-enactment* di *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*

⁴ Con il termine *re-enactment* si indica la ricostruzione, più fedele possibile all'originale, di un evento o di una performance storica. (Cfr. Lütticken 2005; Caronia, Janša & Quaranta 2014).

⁵ Sempre al MADRE nel 2009 era stata riproposta la mostra di Jannis Kounellis del 1969 presso la galleria Attico di Roma.

organizzata a Berna nel 1969 da Harald Szeemann⁶. Il curatore svizzero aveva riunito artisti provenienti dall'Europa e dall'America che condividevano una processualità artistica comune, performativa, installativa e processuale, per dare vita a un'occasione di sperimentazione collettiva. Molte di quelle opere realizzate nel 1969 in una situazione *site e context specific* sono state riproposte nel 2013 (Celant 2013).

Oltre a inserirsi perfettamente entro la storia delle ricostruzioni e dei *remake* delle esposizioni, il *re-enactment* della mostra di Szeemann ci può essere d'aiuto per indagare ulteriormente il grado di co-autorialità o di autorità multipla che una pratica espositiva può attivare. Inoltre può essere utile per lo studio del processo di musealizzazione che con il passare degli anni anche le opere sperimentali dal carattere interattivo, installativo e performativo, concepite per la mostra del '69, hanno subito. Il risultato diventa esemplificativo di una geografia eterogenea di comportamenti e destini che le opere attivano o subiscono, dettate da differenti modalità di gestione, di preservazione e presentazione e da altrettanto dissimili scelte etiche effettuate dai curatori, dai conservatori e dai musei che le hanno prese in carico. Ai fruitori del 2013 alcune di esse non potevano che apparire congelate e impossibili da avvicinare; per altre la processualità era stata mantenuta; altre ancora erano assenti perché scomparse o non prestate a causa delle loro condizioni fisiche; infine, alcune direttamente *re-enacted* dagli artisti. Questo esperimento si è rivelato una straordinaria palestra tecnica per osservare e indagare le innumerevoli combinazioni (sistemi) nate dall'interazione tra strategie, scelte, relazioni, azioni, materiali e pratiche attivate e agite da più attori nell'ambito museale europeo e americano nell'arco di quarant'anni.

Se la maggior parte dell'attenzione è stata rivolta, fino ad oggi, alla storia delle esposizioni dal punto di vista curatoriale, in un rapporto che coinvolge il curatore e l'artista, solamente in tempi recentissimi la critica contemporanea ha cominciato a riflettere sul progressivo allargamento della sfera dell'autorialità sia nel processo creativo artistico – fenomeno visibile, in realtà, fin dalla fine degli anni '60 nella pratica degli artisti che instauravano un dialogo e una negoziazione creativa con altri attori (tecnici, produttori, curatori, altri artisti, intellettuali, partecipanti e pubblico) - sia nella pratica produttiva ed espositiva di un museo o di una galleria. La conseguente assimilazione delle opere d'arte contemporanee, per la loro valenza autoriale multipla, a opere teatrali, musicali o cinematografiche, è stata studiata non solo ai fini di una speculazione teorica, ma soprattutto allo scopo di individuare, proprio nello spazio espositivo, i meccanismi di creazione e produzione dell'opera e di elaborare

⁶ Fu proprio Szeemann, infatti, il primo a investire il ruolo di curatore indipendente contribuendo all'accelerazione del processo di riconoscimento di tale professione.

nuovi approcci e metodologie di intervento a livello di cura, esposizione, documentazione e preservazione delle opere in esso accolte.

Il contributo del museo e dell'arte partecipata

Oltre all'artista e al curatore è stato il museo e il suo staff (sempre più in espansione) a dare un importante contributo allo sviluppo di nuove pratiche espositive: «Museums were important not only for their growing role in supporting and conforming contemporary artistic developments and placing them within an art-historical narrative, but also for the creation of new display strategies» (Altshuler 2013, p.16).

L'aspetto collettivo della produzione artistica, chiave di lettura fondamentale per comprendere opere dal carattere relazionale e partecipato, ha di recente sempre più interessato la critica grazie a un approccio che affonda le sue radici nella sociologia e, in particolare, nella teoria *dell'Actor-Network*⁷ (Latour 2010). Si tratta di analizzare un insieme di negoziazioni che descrive la progressiva creazione di un network in cui attori assumono identità in accordo alle prevalenti strategie d'interazione. Nell'*Actor-Network Theory* sia gli attori sia gli attanti – componenti del processo non umani - condividono la scena nella ricostruzione della rete di interazioni che porta alla stabilizzazione del sistema. Applicando tale approccio alle pratiche museali, nelle quali le attività di preservazione, presentazione e documentazione delle opere, sono, appunto, interpretate come processo di negoziazione⁸, si arriva a considerare l'opera complessa all'interno del museo come un attante che ha capacità di azione dal momento in cui incorpora in sé degli *script* che devono essere eseguiti da tutti gli attori coinvolti nella produzione collettiva e nella ri-creazione dell'opera. Attraverso questa distribuzione di competenze tra più attori, tra staff museale, artista e specialisti afferenti agli ambiti che l'operazione artistica si propone di indagare, il museo diventa laboratorio, luogo di azioni, limitazioni e permessi, condizioni, requisiti spaziali, procedure di sicurezza, operazioni ordinarie e straordinarie, interventi concettuali, materiali o didattici.

Da questa prospettiva è facile comprendere la diffusione di un altro recente fenomeno, quello dell'organizzazione di mostre dedicate alla presentazione del *behind the scenes* della creazione, della produzione e dei processi allestitivi e

⁷ Tale teoria è stata sviluppata da Bruno Latour e Michel Callon nel tentativo di comprendere come i processi legati all'innovazione tecnologica e ai metodi di produzione e di conoscenza scientifica - propri del nostro tempo - si articolino attraverso le reti relazionali (che tengono conto dei fenomeni connessi alla cultura, all'ambiente, alle invenzioni e alle filosofie).

⁸ L'approccio *Actor-Network* nel contesto museale è stato indagato da Albena Yaneva attraverso l'osservazione delle pratiche installative dell'opera *Mückenbus*, allestita nel 1999 in occasione della mostra di Carsten Höller e Rosemarie Trockel, *Häuser* presso il Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, (Yaneva 2003, pp. 116-131) e da Vivian van Saaze tramite il monitoraggio dell'opera relazionale complessa di Pierre Huyghe e Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell* presso il Van Abbenmuseum (Saaze, 2013, pp. 144-187).

gestionali del museo. Tali esposizioni sono diventate uno strumento utile sia per attrarre l'attenzione di un pubblico interessato a "spiare" il museo, a capire quel meccanismo che, fino ad allora, ha percepito come oscuro, sia a illustrare tutti i passaggi dell'operazione artistica consentendo di semplificare una realtà complessa composta di molteplici relazioni e operazioni messe in atto dagli stessi attori dell'istituzione e dai visitatori del museo.

Di pari passo allo sviluppo dell'arte partecipata e relazionale, anche il museo da alcuni anni si sta muovendo, in linea ai mutamenti dei social networks e del web 2.0, per divenire un'istituzione partecipata definita da piattaforme e da una comunità di utenti connessi. I paradigmi partecipativi non riguardano più soltanto il *frontstage* del museo attraverso la presentazione, l'educazione e gli eventi, ma anche il *backstage* che riguarda la collezione, l'allestimento, la documentazione, la conservazione e il restauro. Le molteplici mostre e i progetti educativi basati sulla partecipazione tra staff del museo e pubblico e dedicati alla presentazione del *backstage* della macchina museale confermano l'esistenza di un grande interesse per i retroscena del museo da parte del pubblico. Si pensi alle iniziative *Inside Installations | S.M.A.K. collection at the Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst, Mapping the studio* presso la Tate Modern e ancora, per citare alcuni casi italiani, *MAXXI Installazioni. Cinque opere dalla collezione del MAXXI*, presentata in più sedi museali di Roma, o a *Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo*, organizzata presso il MAMbo di Bologna. Lanciate soprattutto dai dipartimenti conservativi dei musei, più urgentemente interessati a trovare delle modalità di approccio all'installazione, alla re-installazione e alla documentazione delle opere complesse, queste iniziative riflettono una tendenza alla decostruzione, al dettaglio, alla frammentazione e alla specializzazione che, in realtà, è propria della contemporaneità e che si ritrova in tutti i settori della società, dal sistema economico alle opere degli artisti. Proprio da questo fenomeno deriva la necessità di collaborare e di delegare ad altri alcune fasi del processo creativo e produttivo, in particolare nell'ambito dei progetti pedagogici, partecipativi o di performance delegate (Bishop 2012, p.12). Il carattere pedagogico, di ricerca e documentario di molti progetti artistici si riflette, inoltre, in quello del museo, che si sta trasformando, a sua volta, in un dispositivo di ricerca, pedagogico ed educativo.

Il "dietro le quinte" secondo gli artisti: la relazione tra staff museale e artista in alcuni musei italiani

La necessità di rivelare il "dietro le quinte" della pratica espositiva, non è solo di competenza degli studiosi, dei curatori e dello staff museale, ma anche degli artisti stessi. Essi collaborano alla destrutturazione del sistema creativo e produttivo

dell'arte nello spazio espositivo e del concetto di autorialità nella relazione tra opera e mostra. L'esempio più emblematico è rappresentato dal noto progetto *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) di Pierre Huyghe e Philippe Parreno.

Il progetto nasce dall'idea dei due artisti di acquisire i diritti di sfruttamento di un'immagine prodotta da un'industria di animazione di manga giapponese e di cedere, temporaneamente, questi diritti a diversi artisti, al fine di costruire collettivamente una sorta di storia e identità all'immagine. La figura manga rappresenta una ragazzina, *AnnLee*, che diventa oggetto e soggetto di opere video, performative, installative e interattive, dapprima esposte singolarmente in molteplici mostre e musei e poi, dal 2002, riunite in un'unica esposizione ospitata presso la Kunsthalle di Zurigo, l'Institute of Visual Culture in Cambridge e il Museum of Modern Art di San Francisco. Tanti gli artisti che hanno condiviso l'autorialità del progetto e che hanno contribuito a dare una voce, una forma 3D, una storia, una memoria e un'identità ad *Ann Lee*, tra i quali, per citarne solo alcuni, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Joe Scanlan, Richard Phillips, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Lili Fleury. Il caso diventa ancora più interessante quando, nel 2002, dopo che i due artisti decidono di concludere il lavoro cedendo i diritti alla stessa *Ann Lee*, il Van Abbemuseum acquisisce l'intera esposizione composta da 28 opere di 18 artisti (Saaze 2013, cit. pp. 144-187).

The *No Ghost Just a Shell* project develops itself within the confines of the museum. New networks and relationships are formed, new people are drawn in, new forms are found. The initiators, Huyghe and Parreno, have withdrawn, leaving the "maintenance" (whatever that may mean) of the project to the museum. This process and attitude fit seamlessly into the concept of the artwork, but they leave the museum with questions about the way in which it interprets and understands its own function. Is the museum a "curator" of the existent or a creative interpreter of the artwork? *No Ghost Just a Shell* is a long way from losing the power to ask such questions or to set processes and collaborations in motion. The project is far from being exhausted and has by no means reached its final form. The eventual outcome is not fixed. Not by transferring the rights to *AnnLee*, nor through the purchase of the project by the museum. No single solution exists, only phases. (Berndes 2007).

Anche nel contesto museale italiano sono frequenti i casi in cui gli artisti sfidano, più o meno consapevolmente, la pratica espositiva o relazionale del museo.

Il primo caso che intendo presentare ha come soggetti il Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea e un'opera installativa dal carattere complesso

Mutterseelenallein [1989-1991-2009] di Reinhard Mucha,. Il Castello di Rivoli, il primo museo d'arte italiano dedicato interamente all'arte del presente, ha sempre prediletto, fin dalla sua nascita [1984], grandi installazioni dal carattere ambientale, modellate appositamente per le stanze del museo. La linea curatoriale, su cui il museo ha impostato la sua strategia decisionale e la sua regia artistica, si articola in base a precisi criteri: da una parte, la scelta di acquisire opere costruite appositamente per le stanze della residenza storica, dall'altra, quella di rinnovare costantemente la collezione con presenze rappresentative della scena artistica contemporanea italiana e internazionale. Il lavoro a stretto contatto con l'artista è il cuore della pratica preservativa ed espositiva del museo, del suo 'dietro le quinte' e della sua stessa identità. L'opera installata, quindi, diventa il risultato della rete di relazioni che si crea tra curatore, conservatore, restauratore, installatore e l'intenzionalità dell'artista che ne costituisce il nucleo.

Al centro della riflessione critica di *Mutterseelenallein* è la prassi espositiva del museo. Essa occupa un'intera stanza del Castello e si nutre delle sue successive re-installazioni, da una parte portando con sé sia le tracce fisiche dei luoghi per cui è stata concepita ed esposta, sia la documentazione che ne attesta il passato, dall'altra facendo emergere il meccanismo museale che si attiva al suo ingresso. Le sedici grandi vetrine di cui è composta l'opera costituiscono una sorta di museo nel museo: possenti e durature, esse custodiscono piccole fotografie in bianco e nero che ritraggono sedie vuote - diverse l'una all'altra - destinate a custodi di sala o visitatori che lo stesso artista aveva fotografato, da differenti angolazioni, nella mostra annuale di artisti locali della sua città natale, Düsseldorf, allestita presso il Kunstpalast Ehrenhof nel 1979. L'opera era stata concepita da Mucha nel 1989 in occasione della prima personale in Italia presso della Galleria Lia Rumma di Napoli. Partendo da questo nucleo iniziale, l'opera ha annesso, nel tempo, nuove componenti di cui non potrà più fare a meno, creando un ponte temporale tra il 1979, il 1989, il 1991 e il 2008. Nel 1991 *Mutterseelenallein* viene reinstallata presso il Museum für Moderne Kunst - MMK di Francoforte. In questa occasione le componenti materiali dell'installazione rimangono come sue parti imprescindibili e caratterizzanti, mentre l'artista dà inizio a un nuovo percorso concettuale e materiale per adattare l'opera allo spazio che la ospita. L'importanza del processo costruttivo e della ben ponderata scelta del materiale attiva un nuovo processo di produzione della superficie muraria, sulla quale tutti gli elementi vengono appesi, ricostruendo una sorta di sfondo che riproduce perfettamente il pavimento della sala del museo. La stessa macchina produttrice si riattiva 2007 - coinvolgendo nuovamente il responsabile tecnico della collezione, il curatore, il direttore del museo, l'artista e il suo assistente - quando la Fondazione CRT Progetto Arte Moderna e

Contemporanea acquisisce l'opera destinandola a deposito permanente per la collezione del Castello di Rivoli. Come per l'allestimento presso il MMK, Mucha intende costruire una parete muraria che riprenda il materiale del pavimento - un granulare rosa - in cui sarà installata l'opera. Nondimeno però decide che i pannelli in parquet di quercia prodotti dal museo tedesco non debbano essere distrutti ma, in quanto parte integrante dell'installazione, esposti in più pile a riempire lo spazio centrale della sala. Entrare nella struttura pavimentale del museo per rimanere nella sua storia costruttiva significa per Mucha tentare di scardinare il sistema museale contemporaneo basato, solitamente, sulla rotazione delle opere. Sia a Francoforte sia a Rivoli l'artista non solo ha adattato l'opera al luogo ad essa destinato, ma, in qualche modo, ne ha in prima persona sancito e avviato il processo di esposizione. Un processo espositivo che si trasforma in quello di musealizzazione e diventa, quindi, parte dell'identità dell'opera.

Se il caso di Rivoli rappresenta l'estremizzazione di quel valore espositivo dell'opera installativa, il MAMbo di Bologna, in questi anni, ha ospitato, sostenuto e organizzato progetti d'arte relazionale e partecipativa che, a partire da esposizioni temporanee, esplorano la macchina creativa, produttiva ed espositiva del museo attraverso lo studio del suo sistema relazionale. L'esposizione, come nel caso di *AnnLee* diventa solo una fase del processo relazionale o partecipativo e, in molti casi, la fase iniziale.

A differenza di altre istituzioni maggiormente orientate verso l'internazionalizzazione delle proprie raccolte e delle sue mostre la realtà museale del MAMbo è molto legata alla storia della città di Bologna e coinvolto nella produzione di progetti relazionali e partecipativi che dialogano con essa e che vanno a decostruire lo stesso sistema di relazioni museali. La partecipazione del pubblico nel processo di ideazione e di produzione delle attività e delle operazioni artistiche è un obiettivo specifico del museo, attraverso la promozione di progetti speciali a vari livelli di interazione. L'istituzione si mette in gioco, non solo come intermediario o attivatore di progetti pedagogici o di processi, ma anche come persona giuridica, parte riconosciuta della relazione.

È il caso del progetto espositivo, del tutto inedito per un museo, *Nine projects for Pavillion de l'Esprit Nouveau* [2006], concepito dall'artista concettuale inglese Ryan Gander ragionando sulla storia del Padiglione de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier⁹. La mostra, realizzata nel 2006, intendeva creare, attraverso una sorta di elaborata macchina del tempo che prevedeva nove interventi, un ponte temporale fra

⁹ Costruita in occasione dell'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne del 1925 e distrutta nel maggio 1926, l'architettura espositiva era stata ricostruita nel 1977 dagli architetti Josè Oubrerie e Giuliano Gresleri nella zona fieristica di Bologna.

il 1925, il 1977, il 2006 e il 2056¹⁰. Per essa, Gander aveva studiato un percorso composto di una serie di oggetti e operazioni concettuali progettati dall'artista ma eseguiti, sotto dettagliate istruzioni, dallo staff museale o da altre persone legate a questo. Mentre i primi sette interventi erano maggiormente legati all'evento estemporaneo della mostra, con *Time Capsule* Gander si spinge oltre, unendo giuridicamente il MAMbo, garante, esecutore e futuro proprietario dell'opera, al suo destino. L'opera, infatti, si configura come un dispositivo azionato nel 2006 e programmato per dare luogo a un oggetto fisico nel 2056. Alla data del suo concepimento esso consisteva nella redazione di documento legale, di una serie di istruzioni e in una somma di denaro depositato in un conto bancario, operazioni necessarie per arrivare alla conclusione del progetto nel 2056 con il compimento della nona tappa dal titolo *New Adventures In... (Fifty years later), New Curtains For Pavilion de l'Esprit Nouveau*. Seguendo le istruzioni sancite nel documento legale, il museo dovrà eseguire una serie di azioni e delegarne altre a un performer particolare: dovrà, infatti, rintracciare uno o più bambini appartenenti all'albero genealogico di Charles-Edouard Jeanneret e Yvonne Gallis, per fare eseguire loro un disegno che diventerà la base della fantasia della stoffa delle tende che andranno installate per la grande finestra del padiglione dell'Esprit Nouveau.

In occasione dell'esposizione del 2006 lo staff del museo aveva iniziato l'esecuzione dell'idea dell'artista: da una parte, attraverso la stipula del contratto legale e la disposizione della somma prevista in un conto bancario, dall'altra, attraverso la ricerca nell'albero genealogico dell'architetto per ritrovare potenziali pronipoti e la gamma di colori originarie del padiglione. La documentazione fotografica di tale processo costituiva l'installazione presentata nel 2006 nel padiglione. Essa comprendeva, inoltre, l'esposizione del *Trustee Time Capsule*, lo strumento giuridico individuato durante le consultazioni tra gli avvocati, come il più adatto per tutelare la relazione tra museo e artista. Nell'idea di Gander il *Trustee* avrebbe dovuto essere il museo o un suo funzionario: tuttavia, proprio la funzione pubblica dell'istituzione ha impedito tale procedura, delegando al curatore questo ruolo. Il documento legale firmato dal curatore e dall'artista, alla presenza di un interprete, di due testimoni e un notaio, sanciva che: al curatore era affidato il progetto *Time Capsule* finalizzato alla creazione di un prodotto finale denominato *(Fifty years later), New Adventures In...New Curtains For Pavilion de l'Esprit Nouveau* da realizzare ed esporre al pubblico fra 50 anni presso il Padiglione Esprit Nouveau dal Comune di Bologna. Il *Trust* disponeva che il prodotto finale fosse destinato, come dono al museo e alla città di Bologna, al padiglione a beneficio delle

¹⁰ In occasione di tale progetto e della vittoria da parte di Ryan Gander del premio Dena Foundation for Contemporary Art per l'opera *Time Capsule*, è stato pubblicato anche il libro d'artista: *Intellectual colours - Catalogue of Nine projects for l'Esprit Nouveau*, Silvana Editoriale - Cinisello Balsamo, Milano 2006.

generazioni presenti e future, proteggendo, in questo arco temporale, le istruzioni e la somma del denaro per la realizzazione. Per quanto riguarda i diritti d'autore esso riconosce i diritti di paternità morale del progetto all'artista e del prodotto finale ai discendenti di Le Courbusier, che dovranno rinunciare ai diritti di sfruttamento economico. Se i discendenti accetteranno tali condizioni e tutto il processo andrà a buon fine, il prodotto finale apparterrà al Comune di Bologna, affinché ne benefici la collettività. Il museo, quindi, sarà proprietario dell'opera, solo se avrà cura che tutte le condizioni si realizzino. La capsula temporale ora è garantita solo dal funzionario che ha tenuto le fila dell'organizzazione di tutto il progetto. Se tale memoria si dovesse perdere e con esso l'interesse, il museo dovrà rinunciare a un'opera destinata alla collettività.

L'opera, nella sua complessità, attiva una serie di riflessioni sul sistema museale dell'arte che coinvolgono diversi attori e tengono in considerazione molteplici condizionamenti esterni. L'artista attivando un processo attraverso dettagliate istruzioni e contratti sui quali si regge l'autenticità della sua operazione, e delegandone l'esecuzione a terzi, coinvolge un elevato numero di co-autori, dei quali è necessario rispettare i diritti morali. *Time Capsule* riflette, inoltre, sulla distanza tra idea e sua esecuzione nel futuro, sulla necessità di un museo pubblico di avere un prodotto finale che possa entrare nella storia e nel patrimonio della collettività e, infine, sull'importanza della documentazione contrattuale per definire le parti sociali coinvolte, in un momento in cui la confusione autoriale tra curatore, conservatore, artista e quella tra opera, documento e istruzioni conduce alla perdita di molte opere contemporanee o al loro disconoscimento.

L'autrice

Alessandra Piatti è cultore della materia in Metodologie per lo studio dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Italianistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università degli Studi di Genova. Presso la stessa università ha conseguito la laurea in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico e il Dottorato di Ricerca in Arti, Spettacolo e Tecnologie Multimediali, con una tesi dal titolo *Preservare l'arte contemporanea: problematiche conservative, documentative, etiche e teoriche delle opere complesse nei musei italiani*. Curatrice indipendente, collabora con la rivista *Juliet Art Magazine*. Dal 2010 è membro dell'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).

e-mail: alessandra.piatti@unige.it

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 2013, *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon, London.

Benjamin, W 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino [or. edn. Benjamin, W 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*].

Berndes, C 2007, 'Report case research', Inside Installations. Available from: http://www.inside-installations.org/artworks/detail.php?r_id=378. [2 February 2015].

Bishop, C *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella editore, Bologna [or. edn. Bishop, C 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London].

Bishop, C 2005, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publisher, London.

Bourriaud, N 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano [or. edn. Bourriaud, N 1998, *Esthétique Relationnelle*, Presses du réel, Paris].

Caronia, A, Janša, J & Quaranta D 2014, *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia.

Celant, G 2013, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano.

Ferriani, B & Pugliese, M 2009, *Monumenti effimeri, Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano.

Florita, M O 2011, *L'intreccio. Neuroscienze, clinica e teoria dei sistemi dinamici complessi*, Franco Angeli, Milano

Glicenstein, J 2009, *L'Art: Une Histoire d'exposition*, Presse Universitaire de France, Paris.

Greenberg, R, Ferguson, BW & Nairne, S 1996, *Thinking about Exhibitions*, London, New York.

Groys, B 2010, *Art Power*, Postmedia, Milano [or. edn. Groys, B, 2008, *Art Power*, MIT Press Cambridge].

Latour, B 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford.

Lütticken, S 2005, *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam.

Noordergraaf, J, Saba, CG, Le Maître, B & Hediger, V 2013, *Preserving and exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Poinsot, J M 1977, 'Parigi New York via Yalta', ottobre-dicembre, pp. 50-53.

Reiss, J 1999, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge.

Saaze Van, V 2013, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Viliani, A 2006, *Ryan Gander, Nove progetti per il Padiglione de l'Esprit Nouveau*, MAMbo, Bologna.

Wechsler, M 1992 *Reinhard Mucha, Mutterseelenallein*, Museum für Moderne Kunst, Farbige Abb., Frankfurt am Main.

Yaneva, A 2003, 'When a bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation', *Museum and Society*, 1(3), pp. 116-131.

Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.